D. I. SUCHIANU

Foste adevăruri viitoare

PREFAȚĂ

„Foste adevăruri viitoare"! Există în critica literară ideea că numai evadarea (fie în trecut, fie în viitor) are calități estetice. Prezentul — zice-se — ar fi searbăd, prozaic, incolor, plicticos. Interesantă părere, deopotrivă banală și falsă, dezmințită de un fapt cultural de o mare putere și anvergură: de arta gazetărească, arta celor care stau în contact direct și necontenit cu publicul și care vor să-i dea tot timpul ceea ce publicului îi place. I se vor da mereu: „actualități". Numai ele sînt impresionante, uneori chiar fascinante, întotdeauna mai mult sau mai puțin „senzaționale". Numai așa i se va face cititorului plăcere.

Actualitatea e un curios prezent, un prezent plin, care face, instantaneu, *să explodeze, durabil, o mulțime de cauze pricinuitoare precum și o mulțime de consecințe previzibile: O permanentă logodnă de trecut și viitor. Un prezent trainic și prelungit, care seamănă, în mai modest, cu acel* prezent eternal *legilor fizice. O lege de univers cuprinde tot ce s-a petrecut în sectorul ei pînă atunci și se va petrece de aci înainte. Un „ewiges Nun", un „veșnic Acum". În lumea spirituală găsim un fenomen asemănător. Este acel „veșnic Azi" al* fostelor adevăruri viitoare.

Această prețuire a lui Azi am învățat-o de la marele dascăl al sufletului omenesc, de la Mihai Eminescu:

Cu mîne zilele-ți adaogi,
Cu ieri, viața ta o scazi,

Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi.

Misiunea omului pe acest pămînt e să culeagă, din veșnicul Azi, mereu alte unelte pentru a naște, din omul de pînă atunci, un om mai bun. Mereu aceeași cuceritoare operație, făcută mereu cu altceva. S-ar putea scrie un poem, despre acest Azi. Poem rechizitoriu împotriva utopiei și lăudătorilor „temporis acti" precum și un program de viață valabil în toate clipele existenței.

Iată de ce singurele lucruri consistente și pasionante sînt aceste prezențe perpetue, aceste mereu „foste adevăruri viitoare". Pe ele le-am cultivat în scrierile mele din ultimii șaizeci de ani. Din ele, am cules cîteva pentru a le așterne în această carte, unde cele scrise în 1920 sînt tot atît de prezente, trecute și viitoare ca și cele semnate 1978.

D. I. S.

ESTETICA „MIORIȚEI"

De peste o jumătate de secol, *Miorița* este înțeleasă greșit. I se atribuie tot soiul de înțelesuri. „Resemnare în fața destinului" — exclamă unii. „Participare a naturii la jalea românului" — adaugă alții. Etc., etc.

Înainte ca literații să descopere *Miorița,* era mult mai bine. Oamenii ascultau sau spuneau balada *Mioriței,* și le plăcea. Simțeau că era, acolo, ceva mai de seamă, deosebit de alte cîntece, prin frumusețe și emoție ; ceva deasupra tuturor poveștilor pe care le știau. Simțeau asta, știau sigur că-i așa, și nu aveau nevoie să știe de ce e așa.

Dealtfel, nu era prea greu de ghicit. Un lucru ne place mai mult ca altul pentru două cauze generale, care țin, una de gradul de originalitate, alta de gradul de intimitate al emoției provocate. În ambele privințe, *Miorița* întrece alte cîntece.

În *Miorița* găsim ce nu găsim aiurea. Personajele nici nu se lamentează ca în doine, nici nu se umflă în pene ca în baladele de vitejie, nici nu-și exprimă, lat și satisfăcut, buna dispoziție, ca în cîntecele de chef, nici nu jonglează, frivol și zîmbitor, cu rimele, ca în versurile de dragoste, nici — în sfîrșit — nu povestesc, ca în basme, pentru gustul de a povesti. Printr-un rapid percept de eliminare, omul simte intuitiv că în *Miorița* este „altceva", sigur altceva decît în alte bucăți. Țăranul nu-i profesor de psihologie. Dar de un lucru își dă seama. Că această poveste a *Mioriței*

îl înduioșează altfel decît celelalte ; îi dă o emoție de o intimitate mai caldă, mai secretă, mai răscolitoare. De ce ?

Dar mai înainte de asta să revenim la fapte. Căci, în nobilul său elan de a decora poemul *Mioriței* cu tot soiul de intențiuni, critica literară de pînă acum a nesocotit întrucîtva faptele. Ca dovadă, prima ei grijă a fost asasinarea anticipată și gratuită a eroului. Asasinat pe care nimic nu-l justifică. Niciodată baciul din povestea noastră nu a fost mai departe de primejdia de a fi omorît ca în momentul conversației lui cu miorița.

Firește, un cioban din acele vremuri ducea o viață aspră și periculoasă. O avere însemnată de păzit, avere adăpostită în locuri sălbatice și nesigure, bîntuite de fiare, de boli, de stihii, de dușmani omenești răi și lacomi ; o existență de luptător atent, unde fiecare clipă cuprindea într-însa pîndă și aprehensiune ; în asemenea condiții, vestea venirii hoților nu putea avea nimic senzațional. Era o eventualitate plauzibilă și banală — chiar pentru ciobanul de astăzi. Amintiți-vă de Nechifor Lipan din *Baltagul*, care povestea, cu mare chef, cum știuse să scape, de atîtea ori, neatins din mîinile tîlharilor.

Există totuși, în viața primejdioasă a ciobanilor, o primejdie mai mare decît oricare alta. Este aceea aleasă de autorii *Mioriței*. De epidemii, de elementele naturale, de bandiți, te poți, de bine de rău, apăra. Dar în fața falsului prieten ești dezarmat. Îl primești fără sfială și, cînd te aștepți mai puțin, îți toarnă otravă în ciorbă sau îți înfige un cuțit în spate. Așa încît situația cu care începe poemul, adică complotul celor doi „colegi", — baciul ungurean și vrîncean, — este, din toate, cea mai gravă cu putință.

Dar această situație închide într-însa un curios paradox. Primejdia, aci, poate trece brusc de la infinit la zero. Pericolul e infinit, tocmai pentru că, venind de la prieteni, celui periclitat nici prin gînd nu-i trece să ia vreo măsură de apărare. De îndată însă ce știe, de îndată ce a aflat că are de a face cu falși amici, pericolul dispare ; dispare cu totul. Înștiințat, ciobanul nostru nu are nici măcar nevoie să se apere. Fără cea mai mică osteneală, el evită atentatul. Că doară dușmanii aceia, dacă vin la dînsul, vin ostentativ nearmați, ca să adoarmă orice bă-

nuieli. Dacă ar veni pe picior de război, ar ști că vor fi bătuți, căci ar fi, din punct de vedere strategic, într-o poziție de inferioritate față de baciul nostru, care duce, cu cîinii săi și cu adăposturile naturale în care locuiește, un război de defensivă, totdeauna mai ușor. Și, apoi să nu uităm și alte fapte ca să zicem așa militare. Baciul cel atacat — ne-o spune povestitorul însuși — are „cîini mai bărbați", și chiar mai mulți, căci numărul de cîini e proporțional cu acela de oi, și el are — tot povestea ne spune — „oi mai multe". În rezumat, lupta fățișă ar fi în avantajul lui. Deci cei doi „intriganți", dacă nu-l vor putea ataca pe calea cealaltă, a trădării, nu-l vor mai ataca deloc. Încă o dată, simpla aflare a complotului reduce dimensiunile primejdiei brusc, de la infinit la zero. Niciodată, ca în momentul cînd miorița îl informează, ciobanul nostru nu a avut mai puține motive să moară. Teoria asasinatului anticipat, fabricată de critica literară nu are nici un fundament.

Ni se va reproșa, poate, că dăm o întorsătură cam modernă explicațiilor unor fapte de altădată. Să nu uităm însă că avem aci de a face cu sentimente eterne și universale : sentimentul luptei, al spaimei, al invidiei, al lăcomiei, al trădării, al primejdiei, al solicitudinii. Ele sînt lucruri constante, independente de timp și spațiu. Iată acum alt tablou din dramă.

Miorița, fiind „năzdrăvană", cunoaște complotul. Dar nu-l spune. Nu-l spune numaidecît. De ce ? E foarte simplu. Cînd iubim pe cineva și avem să-i dăm o veste proastă, preferăm să tăcem. Iar dacă trebuie să-i spunem (cum e cazul aci, căci altfel s-ar întîmpla o nenorocire și mai mare), ne tot codim, și amînăm pînă în ultimul moment, potrivit principiului că o știre rea e bine să o aflăm cît mai tîrziu.

De trei zile, miorița știe. Și numai în ziua a treia, foarte aproape de „apusul de soare", cînd urma „să i-l omoare", își înștiințează stăpînul. Pînă atunci, ea se află într-o stare de agitație continuă, pe care o remarcă și baciul :

— Miorițâ laie
Laie bucălae,
De trei zile-ncoace

Gura nu-ți mai tace !
Ori iarba nu-ți place,
Ori ești bolnăvioară,
Drăguță mioară ?

Acest „gura nu-ți mai tace" este foarte corect observat clinic, căci niciodată ca atunci cînd vrem să tăcem despre un anumit lucru nu răbufnesc mai multe cuvinte fără șir și fără însemnătate. Este derivația freudiană consecutivă refulării. Și mai este și observația de bun simț că unul din cele mai bune mijloace de a *tăcea* despre ceva este să vorbim cît mai mult despre altceva, să schimbăm vorba.

Miorița aflase ceea ce nu aflase baciul. Căci ea era „năzdrăvană". Dar, atențiune. Nu năzdrăvană, așa, pur și simplu, ca în basme. Miorița nu este un personaj de basm, ca zmeii, ci mai mult de fabulă, ca acele însușiri morale personificate (dacă se poate spune) într-un animal ales, conform asociațiilor de idei familiare și convenind cel mai bine situației. Sentimentul ce trebuia întruchipat era prietenia, afecțiunea, solicitudinea. Fabula avea nevoie de un animal de gen feminin pentru a exprima asemenea gingașe și duioase lucruri. Căci solicitudinea aceasta, ca a unei fete tinere pentru un bărbat puternic pe care îl admiră și îl stimează, devotamentul acesta pur și într-nimic sexual, și într-nimic interesat materialicește — avea nevoie drept simbol de un personaj feminin cum „oița bîrsană" tocmai este.

Acum înțelegem și caracterul ei „năzdrăvan". Căci se știe că, pentru ființele care îi sînt dragi, o femeie e parcă înzestrată cu „double vue", cu o intuiție uimitoare, cu un instinct telepatic infailibil. Caracterul „năzdrăvan" al mioriței este ca talentul supranatural al persoanelor pe care le vedem capabile de presentimene și ghiciri. Credem și nu credem că e vorbaa de „supranatural". Exact ca baciul nostru, care, vorbind de asta, se exprimă nu la modul indicativ, ci la modul dubitativ :

De ești năzdrăvană...

De ce acest *dacă* ? Desigur, autorul poemului nu l-a ales, voit, ci l-a selectat, păstrîndu-l, ca pe forma care se potrivea mai bine cu gîndul lui confuz. (Se numește poet

acela care nimerește exact ceea ce noi, pe cale de deducție, conchidem, *post-factum,* că se potrivea.)

Urmează, acum, al treilea „act" al piesei. Miorița s-a hotărît să spună tot. Aici, ea arborează o serie de conduite de asemeni foarte exacte psihologicește. Atunci cînd ne-am hotărît să aducem cuiva, care ne este scump, o veste neplăcută, începem prin a ezita ; apoi involuntar, căutăm să-l încurajăm cu tot soiul de atenții plăcute, ca și cînd agrementul acestor amabilități ar putea atenua ceva din dezagrementul știrii pe care i-o vom da ; după aceea, încercăm să „pregătim" pe interlocutor, făcînd aluzii mai întîi vagi, apoi din ce în ce mai precise, la un moment dat acestea devenind atît de precise încît ne vedem noi înșine prinși în propriul nostru joc, fără putință de a mai da îndărăt. Atunci, brusc, spunem ce avem de spus ; tot, și cît mai iute, mai scurt, ca să scăpăm cît mai degrabă de secretul cel apăsător. După care, epuizați, ne cufundăm într-un mutism îndelungat.

Aceasta e schema constantă a conduitei omenești în asemenea ocazii, schemă valabilă pentru toate timpurile și locurile, indiferent de decor și de cuvintele întrebuințate. Urmăriți textul *Mioriței.* Veți regăsi, fază cu fază, toate etapele descrise mai sus.

Mai întîi, trei zile de ezitare.

Pe urmă, hotărîrea de a spune tot.

La început, vorbe de simplă „amabilitate" :

Drăguțule bace,
Dă-ți oile-ncoace
La negru zăvoi,
Că-i iarbă de noi
Și umbră de voi.

După aceea, faza aluziilor :

Stăpîne, stăpîne,
Îți chiamă și-un cîne,

Așa-i stă bine ciobanului, să aibă, întotdeauna și pentru orice eventualitate, un cîne lîngă el. Dar acest cîne oarecare se transformă deodată într-unul precis :

Cel mai bărbătesc
Și cel mai frățesc,

Aluzia, aici, a devenit prea străvezie. Miorița și-a descoperit intențiile. Nu mai poate da-ndărăt. Nu-i mai rămîne decît să spună iute tot. Iute, ca să scape numaidecît. Ceea ce și face :

Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul ungurean
Și cu cel vrîncean !

După care cuvinte, istovită de emoție, tace. Tace, pînă la sfîrșitul poveștii.

Miorița — asta o pricep și recunosc toți — simbolizează delicatețea, duioșia, discreția, tot ce e gingaș, lilial, decent și pudic. Iată de ce miorița tace. Toate acele stări sufletești sînt zgîrcite la cuvinte, sînt emoții reținute. Miorița, din acel moment al povestirii, nu ne mai spune nimic. O aflăm, indirect, din ce ne spune baciul, din ce face el. Căci el face, atunci, niște lucruri foarte curioase, și chiar absurde la prima vedere.

Într-adevăr, s-ar părea că o conduită foarte logică ar fi să ia măsuri exterioare în vederea pericolului. De pildă, să-și strîngă cînii, să-i așeze „strategic", să-și pună oile la adăpost etc., etc. Dar nu ; căci cei doi dușmani nu știu că el știe. Vor veni, deci intenționat singuri, poate chiar fără cîni, tocmai ca să nu bată la ochi. N-au nevoie de altă armă decît încrederea baciului.

O altă conduită logică în aparență ar fi ca el, aflînd primejdia, să o liniștească pe miorița, arătîndu-i, cu accente de bună dispoziție în voce, că de-acum nu-i pasă, căci, de vreme ce știe, nu i se mai poate întîmpla nimic.

Fără îndoială, asta ar fi foarte logic. Decît, în toate acestea, am uitat-o pe miorița. Dacă tace, nu înseamnă că s-a liniștit. Deși, cu rațiunea, un om poate conchide că pericolul a fost conjurat, că „un om prevenit face cît doi", că „o primejdie cunoscută este pe jumătate evitată" — totuși „le coeur a ses raisons que la raison ignore". Poți cu mintea crede una, și cu inima continui a te simți dezolat sau înfricoșat. Mai cu seamă o inimă „feminină"

ca a mioriței nu se liniștește așa lesne. Ș-apoi, anxietatea ei purta moștenirea grea a trei zile de confidență refulată, trei zile de tăcere chinuitoare ; asta e de ajuns pentru a deforma, sentimental, realitatea și a face, cum se spune, „din țînțar armăsar".

Miorița se afla încă — și trebuia să mai stea multă vreme — sub teroarea hrănită de chinuitele „trei zile-n-coace". O știm asta, nu din vorbele ei (căci tace), nici din faptele ei (căci povestea nu ni le spune), ci indirect, din atitudinea baciului. Este foarte subtilă această tehnică artistică „obiectivă", bazată pe adevărul de psihologie potrivit căruia un om își adaptează totdeauna conduita lui după sentimentele bănuite la interlocutor. Să nu se spună că aceasta e o tehnică literară foarte „modernă". Un poet genial poate face, în orice epocă, lucrurile cele mai „moderne". Și autorii *Mioriței* au fost, fără îndoială, o succesiune de „momente" de geniu, începînd, bineînțeles, mai cu seamă cu primul autor (căci trebuie să fi existat un asemenea „prim-autor").

Dar să revenim la baciul nostru.

El se află într-o situație psihologică foarte banală și curentă. Reacțiunea lui cea mai „corectă", ar spune Janet, ar fi una din acele conduite „duble", cînd trebuie să-ți lichidezi propria ta anxietate, și, în același timp, să te adaptezi și la stările sufletești ale interlocutorului.

Ce face, în general, un om cînd se gîndește la o eventualitate care e foarte gravă în principiu, dar în fapt destul de improbabilă ? Vocabularul psihologic dispune de un cuvînt foarte propriu pentru asemenea situații, „perplexitate", caracterizată printr-un fel de „vis treaz", de destrăbălare a gîndurilor, printr-o „imajerie" luxuriantă, dar cam incoerentă, nu totuși complet incoerentă de vreme ce visele, ele înseși au — cum s-a spus — o „unitate dramatică" destul de consistentă.

Să părăsim un moment pe ciobanul din *Miorița* și să ne gîndim la experiențele noastre personale. Care din noi, aflîndu-se în preajma unor examene școlare, n-a simțit cum „cade", involuntar, în lungi perplexități : ne aducem aminte de cine știe ce neînsemnate lucruri din trecutul îndepărtat, ne înduioșăm amintindu-ni-le, ne ironizăm în treacăt pentru a ne fi înduioșat de așa ceva și continuăm

a evoca imagini absurde ale unor evenimente inactuale, foarte personale și foarte lipsite de vreo însemnătate practică, și, mai ales, foarte lipsite de vreo legătură cu fapta care ne chinuiește, ca și cînd am vrea să scăpăm de ea evadînd în gînduri cît mai străine. Iar peste toate astea planează, ca niște aripi negre de umbră gîndul terifiant al examenului proxim, terifiant, firește, dar numai în principiu, căci examenul doar nu l-am dat încă, și apoi sîntem relativ bine preparați, și chiar de n-am fi, am putea avea noroc să ne întrebe ceva ce știm, și chiar de am avea nenoroc, poate tot n-o să cădem, și chiar dacă om cădea, n-o să ne prăpădim etc., etc. Este cazul tipic de pericol care e inactual, improbabil, și totuși obsedant. Reacțiunea noastră e căderea în perplexitate. Un eveniment precis, centru de interes ca un ciment, corectează tendința de fărîmițare a gîndurilor care curg, multe, într-o imajerie luxuriantă.

Ciobanul din *Miorița* se găsește tocmai într-o situație de acest gen. Are în fața lui o primejdie inactuală, de foarte mediocră gravitate. Îl tulbură, dar nu destul ca să-l facă să ia atitudini de apărare, atitudini precis utilitare. E cazul tipic cînd omul e tentat să „cadă în perplexitate". La asta ajută și faptul că tulburarea lui e mult mai mică decît aceea a mioriței. Ș-apoi, perplexitatea reclamă singurătate, și baciul nu e singur. Dacă ar fi, ar lăsa gîndurile să-i curgă ; ar începe să se joace cu ele, le-ar țese ca într-un vis, în jurul ideii centrale. Le-ar așeza și reașeza, ca sunetele într-un cîntec, ca imaginile într-o poveste. Ar face așa, pînă i-o trece tulburarea. Dar nu e singur. Miorița stă lîngă dînsul. E încă vibrantă de spaimă, și are nevoie de vorbe liniștitoare, de ceva care să-i distragă gîndul. Decît, remediul acesta nu-i totdeauna eficace. Uneori omul vrea să scape de obsesia neplăcută, și totuși parcă i-ar face o absurdă și perversă plăcere tocmai să tot mestece și să frămînte în loc imaginea obsedantă. De aici izvorăște acea tendință, de care vorbește Freud, tendința de a scăpa de greutățile refulării transformînd în literatură toate gîndurile refulate. Cînd vrem să consolăm un copil pentru că n-a putut avea ce dorise, cea mai sigură

metodă e să prefacem dorința lui nesatisfăcută într-un splendid basm, să construim o poveste strălucitoare, luînd ca punct de plecare și ca centru de interes obiectul care îi fusese refuzat. Prin asta evităm acele întoarceri înapoi, care sînt totdeauna dureroase. Le evităm, căci nu există întoarcere înapoi la ceea ce n-ai părăsit. Și tocmai nu părăsim gîndul cel chinuitor, ci-i anihilăm veninul metamorfozîndu-l într-un decor de vis și de poveste. De cîte ori n-au făcut asta părinții noștri pentru a ne descreți fruntea și a ucide, cu literatura, părerile noastre de rău.

Baciul din *Miorița* are o reacțiune asemănătoare. Liniștește pe oița cea speriată și sperioasă, transformînd imaginile chinuitoare într-un basm pasionant. Vestea, care i-a făcut frică, o pune în centrul poveștii și în jurul acestuia țese un strălucit decor de feerie. Cel mai bun antidot al panicii este bagatelizarea obiectului ei. În cazul *Mioriței*, moartea este oarecum „futilizată" prin alegorie. Ceea ce pierde în seriozitate, cîștigă în frumusețe. Devine tema unui joc literar, destinat să o amuze pe mioară, să o distragă de la gînduri triste. Și copilul, mai ales cînd este vorba de o fetiță, numaidecît se lasă furat de mirajul unui basm sau al oricărei improvizații de acest fel, ludico-estetică. Amintiți-vă de copiii din *Poussière*, romanul de pe acum celebru al Rosamondei Lehman. Ca să facă pe Judith să nu mai plîngă de o mare nenorocire care tocmai i se întîmplase, prietena ei începu să sară frenetic prin odaie și „țopăia așa de caraghios — ne spune atunci Judith — încît, cu toată desperarea mea, nu m-am putut ține să nu rîd cu hohot". Procedeul acesta de transformare a nenorocirii în joc, această terapeutică prin literatură, este o medicină sufletească primitivă și populară, pe care o știu practica nu numai poeții geniali, ci chiar simplele doici rurale.

Și este tocmai ce face baciul din *Miorița*. Ceea ce e însă remarcabil aci este că asemenea procedare convine nu numai ca tratament pentru mioriță, dar și ca reacțiune la propriile sentimente ale baciului. Într-adevăr, asta îi va permite să-și continue căderea pe gînduri, căderea în propria lui perplexitate, de vreme ce procedura perplexității este ea însăși un vis treaz și o poveste de gîn-

duri fantastic aranjate în jurul aceluiași fapt precis. Și se mai potrivește și cu firea baciului nostru, fire întîmplător poetică, dispusă deci la astfel de soluții sentimentale pe cale de literatură.

Așadar, acea imajerie țesută în jurul faptului fundamental al morții improbabile — este reală, totuși. Reală, de acea realitate specială a posibilului. Este fantasticul decor de basm în care se va preface conținutul veștii omorului amînat ; este o conduită unică, avînd darul să lichideze trei situațiuni sentimentale deodată : panica mioriței, perplexitatea ciobanului și aplecările literare firești ale acestuia. Este un caz tipic de „politelism" psihologic caracteristic literaturii de bună calitate.

Pasajul poemului unde se petrec toate acestea merită o analiză mai detaliată. Găsim într-însul o serie de efecte progresiv gradate :

Oiță bîrsană,
De ești năzdrăvană
Și de-o fi să mor
În cîmp de mohor,
Să spui lui vrîncean,
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aici pe-aproape
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi,
În dosul stînii,
Să-mi aud cînii.

Despre chestiunea cea serioasă, despre eventualitatea morții, abia trei cuvinte, nu se poate mai evazive ; și imediat, o lungă avalanșă de „mărturii de afecțiune" față de mioriță și față de semenele ei ; cu alte cuvinte, important nu e că el va muri, că doară cu toții sîntem muritori. Important e faptul că, și mort, va rămînea sufletește cu oițele lui... Ba chiar organizează, cu colaborarea lor, un fel de combinație de fluierașe diverse, pentru ca :

Vîntul cînd a bate
Prin ele-a răzbate
Oile s-or strînge
Pe mine m-or plînge

Sîntem în plin vis și basm și joc. De acum înainte, chestiunea morții trece pe planul al doilea, devenind simplu motiv literar ; principalul e frumusețea în sine a decorului de poveste care urmează. Tranziția de la ordinea de idei anterioară (preocuparea de a fi „drăguț", și tandru cu oițele sale) la ordinea de idei cea nouă (preocuparea de pură estetică a improvizatorului de feerie) se face prin cuvintele :

Iar tu de omor
Să nu le spui lor,
Să le spui curat
Că m-am însurat

Odată ce i-a venit ciobanului ideea aceasta a nunții, o duce, cum ar zice Cocteau, „jusqu'au bout d'elle-même", brodînd tot ce se poate broda în jurul ei :

Că la nunta mea
A căzut o stea ;
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa ;
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași ;
Preoți, munții mari ;
Păsări, lăutari ;
Păsărele mii
Și stele făclii !

Este ceva foarte interesant în tot acest lung pasaj al baladei, de la „oiță bîrsană, de ești năzdrăvană", pînă la „păsărele mii și stele făclii".

Spuneam că această feerică imagine traduce mai multe stări sufletești în același timp. Mai multe lucruri deodată, și tot timpul. Dar nu tot timpul la fel.

Cîteodată, baciul se gîndește în principal la mioriță și în mod accesoriu la el însuși. Alteori invers, prinde a cugeta mai cu luare-aminte la soarta lui personală. În

ambele cazuri, el face același lucru : se joacă ; cîteodată se joacă mai mult pentru el, pentru plăcerea lui decît pentru a mioriței, altă dată viceversa.

Este aci ceva foarte frecvent la fenomenologia jocului în doi. În cursul unei improvizații ni se întîmplă să fim cuprinși, cînd de propria noastră voluptate, cînd de interesul față de efectul pe care jocul îl face asupra partenerului. Este o oscilație permanentă, ca între doi poli. În poezia *Mioriței* se pot delimita niște adevărate zone în acest sens. Recitiți sau puneți pe cineva să vă citească acest pasaj din *Miorița,* și ascultați-l din punctul de vedere de care vorbeam. Veți constata că un fel de centru de gravitate parcă se tot deplasează între doi poli.

O mică observație în treacăt. Spuneam că miorița nu îndrăznește să spuie baciului știrea cea rea și, din solicitudine, îl ia cu binișorul, cu „pofteli" și cu circonlocțiuni de amabilitate.

Pe de altă parte, baciul, la rîndu-i, simte o mare dorință de a fi „drăguț" cu mioara. Între ei există raporturi permanente de amabilitate, acea amabilitate izvorîtă nu din politețe protocolară, ci din tandrețe, din acea ușoară timiditate pe care o dă adevărata intimitate.

Iată de ce adjectivul „drăguț", cuvînt banal și chiar dulceag, este în poezia aceasta de un farmec nepus. Îl vedem pe poet permițîndu-și luxul de a-l repeta la distanță de un vers :

Sau ești bolnăvioară,
Drăguță mioară ?
— Drăguțule bace... etc.

Încă ceva. Același adjectiv : „drăguț" are aici două semnificații distincte. În gura mioriței, traduce irezistibilul refugiu în formule de alintare, pentru — cum zic francezii — „a auri pilula" pentru a atenua amărăciunea unei vești greu de înghițit. În fața unui lucru înfiorător, omul reacționează cu diminutive și termeni ca să zicem așa „alintativi".

Cu totul altceva înseamnă cuvîntul „drăguț" în gura baciului. „Drăguță", aici, nu mai are semnificație specială și ocazională, ci una generală. Traduce o situație permanentă : relațiile de mare și calmă dragoste dintre cioban (om puternic, bărbat călit în lupte și primejdii) și miță (ființă plăpîndă, emoționabilă, sfioasă, așa cum este o... domnișoară). Cuvîntul „drăguț" este traducătorul general al iubirii proteguitoare, al gentileței tandre, al afecțiunii celui puternic față de cel slab. Este revenirea la sensul etimologic de *drag, dragoste, a îndrăgi.*

A face ca același cuvînt, repetat la mică distanță, să însemne două lucruri dosebite este unul din cele mai sigure semne de valoare poetică (cf. Eminescu : „Și cînd se va întoarce pămîntul în pămînt", unde același cuvînt înseamnă rînd pe rînd existență și neexistență).

La un moment dat, baciul se oprește brusc din povestit. Jocul, deodată, ia sfîrșit. Căci iată, s-a întîmplat ceva neprevăzut. În curgerea relativ senină a gîndurilor baciului, a răsărit ceva altfel de grav decît tot ce fusese pînă atunci. A răsărit figura maică-si. Ciobanul nu se mai gîndește la lucruri de nimic ca cele precedente, la inoperante comploturi, la improbabile asasinate, ușor evitabile cu un minimum de precauțiune. Acum se gîndește la ceva realmente serios. Se gîndește la durerea mamei lui, cînd va afla că a murit. Căci de murit tot va muri odată. Poate chiar înaintea maică-si și înaintea mioriței. Dintre ei trei, el e cel care duce o viață de primejdii. Așa e meseria de cioban. O știe prea bine ; a știut-o de la început. Că zilele îi sînt puține — pentru a afla asta, n-are nevoie de denunțători dibaci și prieteni năzdrăvani. Acum, fiindcă a venit vorba de maică-sa, judecă realist și general. Ipoteza disperării „măicuței bătrîne cu brîul de lînă", întrebînd pe toți de fiu-său, îl depărtează brusc de la jocul literar în care se angajase. Și, cu această ocazie, se grăbește să o previe pe miorița ; îi spune ceea ce noi, în proză, am spune aproximativ așa : „Cînd e vorba de mama, nu mai e admisibilă gluma și alegoria ; acum vorbim adevărat".

S-a terminat cu metaforele. Mamei trebuie să-i spui o minciună din celelalte. De pildă, fiindcă a venit vorba de însurătoare : ideea e foarte bună : chiar spune-i că

m-am însurat. Însurat bine, ca să se bucure. Dar să nu carecumva să-ți scape vorba și să începi cu metafore, cu brazi nuntași, cu preoți munții mari și alte asemenea. Acelea sînt bune pentru joaca noastră. Cu mama nu încape joacă. Trebuie să creadă că chiar m-am însurat, real, nu alegoric. Numai așa își va putea ea explica absența mea oricît de „îndelungată".

Acest pasaj din *Miorița* e ca un act în două tablouri. Tabloul întîi e povestea unui om care e obligat să se facă autor de povești. Actul al doilea : acest om e subit obligat să renunțe la poveste și să se adapteze la o situație deosebită de cea precedentă, la o situație foarte realistă. Abilitatea poetului poporan a fost de a face astfel tranziția între cele două atitudini opuse, încît schimbarea de gînd să fie lină, aproape nesimțită. Ceva mai mult : în cele două situații, eroul întrebuințează exact aceleași vorbe. Cînd ciobanul începe, de conivență cu miorița, să transforme eventuala tragedie într-o vastă și sclipitoare glumă, întrebuințează un cuvînt plin de ironie, cuvîntul „curat" :

Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat.

Acest „curat", care de obicei înseamnă „pe șleau", direct, sincer, pe față, verde, fără înconjur, aci desemnează situația cea mai exact contrară. Însurătoarea baciului e o minciună, ba chiar o dublă minciună : întîi pentru că baciul nu s-a însurat, și al doilea pentru că nici nu-i vorba de însurătoare adevărată, ci de un simplu simbol poetic. Așa încît să numești toate acestea „a spune curat" este o enormă șagă, o atitudine de mucalit, atitudine de alintări specifică povestitorilor. Amintiți-vă de acel surîs ascuns pe care adulții, cînd se joacă cu copiii, îl au mai ales în momentele cînd trebuie să pară cît mai dramatici. Amintiți-vă încruntarea de sprîncene humoristic fioroasă a copilului care face pe zmeul sau pe tigrul ; este o expresie emoțională înrudită cu tonul ironic al baciului cînd zice : „să le spui curat că m-am însurat". E ca și cînd ar spune: „Noi sîntem niște gospodari serioși, care nu vorbim pe

căi piezișe ; noi ce spunem aceasta este, și nu alta. Noi spunem omului «curat» ce avem de spus." Și asta tocmai cînd vorbitorul începe a povesti lucruri de care ambii știu că sînt pură invenție. În cursul oricărui joc pot exista asemenea momente cînd mistificarea reciprocă și liber consimțită devine enormă. Momentul cînd, în balada noastră, se spune : „curat" e tocmai un asemenea moment.

Iată însă că același cuvînt, cuvîntul „curat", plasat într-o frază absolut identică, marchează și inaugurează o situație exact inversă. Spuneam că ciobanul, la un moment dat, se răzgîndește și, abandonînd atitudinea de joacă, trece brusc la aceea serioasă și real gravă. Asta o știm după cuvintele :

Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Și-i spune curat
Că m-am însurat

Iar pe urmă, se confirmă schimbarea de orientare a gîndului ciobanului, printr-un „iar" adversativ, urmat de un „nu" :

Iar la cea măicuță
Să **nu**-i spui, drăguță,
Că la nunta mea etc.

Acest „iar" și acest „nu" sînt însă nu negări, ci simple confirmări. Încă cu 26 de versuri înainte, începusem a bănui vag că baciul își „cotește" gîndul :

Iar dacă-i zări,
Dacă-i întîlni
Măicuță bătrînă,
Cu brîul de lînă,
Din ochi lăcrămînd,
Pe cîmpi alergînd,
Pe toți întrebînd
Și la toți zicînd :
Cine-a cunoscut
Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel,
Tras printr-un inel

Fețișoara lui
Spuma laptelui,
Mustăcioara lui,
Spicul grîului ;
Perișorul lui
Pana corbului ;
Ochișorii lui
Mura cîmpului !

Urmează un al doilea avertisment, prin verbul „a se îndura" :

Tu, mioara mea,
Să te'nduri de ea.*

Toate aceste preparative arată că acum, fiind vorba de altceva decît de oițe, trebuie să se vorbească altfel. Apoi intervine versul hotărîtor, care printre celelalte manevre de cîrmă, unele preparante, altele perfecționante, constituie „le coup de volant" decisiv, „lovitura de bară" cea mai energică, aceea care marchează net virajul. Și acest vers e :

Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Și-i spune curat
Că m-am însurat.

Am insistat asupra acestor detalii de pură tehnică verbală, pentru că ele dovedesc din partea autorului anonim al *Mioriței* un rafinament de estet migălos, pasionat după reușite de acestea aproape acrobatice, unde exact același cuvînt, plasat exact la fel, înseamnă odată da, altădată nu, prima oară alb, a doua oară negru. Desigur, țăranul genial care a compus sau perfecționat în acest chip balada *Mioriței* nu a făcut-o precugetat că doară de aceea este cineva artist, ca să „nimerească", somnambulic, cele mai migălos precise potriviri.

* Aici, culegătorul, Vasile Alecsandri, a făcut (sau andosat) o greșeală de limbă română. Nu se spune „să te-nduri", ci, din contra, „nu te îndura", adică să *nu fii dură*. Ca dovadă, așa e textul din varianta Sadoveanu, pe care Sadoveanu o socoate superioară.

Se mai observă încă o frumusețe doveditoare de mare rafinare și de subtil estetism. *Miorița* se termină extrem de modernist. Are acel „sfîrșit fără sfîrșit" pe care îl afecționează literatura contemporană. Balada nu se isprăvește cu un eveniment marcant, ci cu niște vagi veleități de recădere în perplexitate. Baciul, tot spunînd mioriței ce anume să nu spună maică-si, este pe punctul de a reveni la conduita anterioară, la atitudinea de vis și metaforă a basmului și a joacăi ; este pe punctul de a schimba pentru a doua oară bordul îmbarcațiunii. Totuși nu-i schimbă de-a binelea. Navighează încă în apele realismului, a socotelilor grave și serioase ; simțim însă că vîntul se lasă pe nesimțite și că e gata-gata să realunece înspre perplexitate :

Iar la cea măicuță
Să nu-i spui, drăguță,
Că la nunta mea,
A căzut o stea,
C-am avut nuntași
Brazi și păltinași ;
Preoți, munții mari,
Pasări, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii !...

și povestea se termină, la propriu și la figurat, prin aceea ce în limbaj tipografic se numește „puncte-puncte", adică prin topirea tuturor lucrurilor și tuturor gîndurilor într-un vag crescînd.

Ceea ce-i, iarăși, extrem de „evoluat" esteticește și de un „artisticism" foarte contemporan.

În *Miorița* nu-i vorba de nici un fel de fatalism sau resemnare, cum pretinde Alecsandri. Un baci, zilnic încolțit de primejdii, nu se lasă răpus cu una cu două. Și atitudinea lui dezinteresat-literară, felul lui metaforic de a primi vestea complotului e încă o dovadă că avem de a face cu un om ce nu se turbură pentru atît de puțin lucru.

Pe de altă parte, în *Mioriţa*, nu-i vorba de nici un fel de misticism, sau de „sentiment al morţii". Pînă la moarte mai este cale lungă. Deocamdată avem doar o modestă veste, într-o privinţă mai mult liniştitoare decît îngrijorătoare, în tot cazul o veste din cele mai frecvente în cariera de păstor de munte. Şi, la urma urmelor, o veste bună. Vestea că ai scăpat de o mare primejdie. Că ai scăpat complet.

În sfîrşit, nu e vorba de nici un fel de „panteism". Dacă jocul literar al baciului se numeşte panteism, atunci ori de cîte ori ne permitem o comparaţie poetică între un sentiment al nostru şi o stihie oarecare sîntem, ca doctorul lui Molière, panteişti fără voie.

Nimic din toate aceste docte lucruri nu există în *Mioriţa*, sau, în tot cazul, nu asta e principal în acest poem. Originalitatea *Mioriţei* consistă tocmai în banalitatea sentimentelor care îi stau la bază. Sînt sentimente de coloare cenuşie, sentimente cotidiene, şterse ; stări sufleteşti durabile şi continue, ca afecţiunea, solicitudinea, amabilitatea, cuviinţa faţă de un „mai mare" şi tandra gentileţe faţă de o fiinţă mai mică şi mai copilăroasă ; apoi, este sentimentul perplexităţii, al jocului, al prieteniei, stări sufleteşti care n-au nimic din accentul retoric al jalei de doină, al veseliei de chef, al scînteierii de madrigal, al triumfului haiducesc sau al „extraordinarului" din poveştile cu zîne, zmei, feţi-frumoşi şi fete de împărat, în faţa cărora copiii de astăzi — epocă de monetă-hîrtie — sînt plictisiţi, constatînd că prea toate — lucruri şi oameni — sînt de aur !...

În literatura proastă, sentimentele sînt dumineci. În literatura de bună calitate, sentimentele sînt cotidiene, nu sentimente „de zile mari", strălucitoare, subite şi nedurabile, nu sentimente de... aur şi poleială. Sentimentele care ne emoţionează mai mult sînt acele făcute din cenuşă, din trecut care arde şi se consumă clipă de clipă pentru a reînvia fără preget. Sînt acele „dusty answers", acele „răspunsuri prăfoase" şi în veşnică devenire.

Mioriţa a însemnat descoperirea, dintr-o dată, a acestei psihologii de penumbră, de vis, împletire de viaţă exterioară cu viaţă interioară. La personajele *Mioriţei* trecerile de la un gînd la altul se fac lin, pe nesimţite, întocmai ca în mediocra şi patetica noastră existenţă de toate zilele.*

Revista Fundaţiilor regale, an. III, nr. 9, septembrie 1936.

* Acest studiu l-am scris în urma insistenţelor regretatului G. Ibrăileanu, căruia îi spusesem, în cursul unei conversaţii întîmplătoare, ideile principale. Ibrăileanu mi-a spus atunci să scriu aceste idei.

M-am referit exclusiv la varianta Alecsandri. Celelalte trebuie considerate — cu cîteva rare excepţii — ca un simplu material brut, mai puţin decît o ciornă. Distanţa dintre ele şi textul Alecsandri e ca aceea dintre basmul lui Kunisch şi *Luceafărul* lui Eminescu. (Face excepţie varianta Sadoveanu, ultima.)

Încă un cuvînt. În studiul de faţă se vorbeşte de o mulţime de lucruri ce par foarte moderne, ca perplexitate, timiditate, activitate ludico-literară, banalitate, politeţă, sentiment al răzgîndirii, refulare, solicitudine etc., etc. Mă aştept la reprosul de anacronism şi modernizare cu orice preţ. Îmi permit însă a observa că toate stările sufleteşti pomenite mai sus nu au modern decît numele. A le tăgădui existenţa la contemporanii *Mioriţei*, e ca şi cînd am nega posibilitatea activităţii glandelor cu secreţie internă la oamenii de pe vremea lui Decebal, sub motiv că endocrinologia a fost „inventată" abia în epoca lui Claude Bernard.

EMINESCU POET MONDIAL

De obicei încercările de a găsi imitații (ba chiar plagiate) în opera unui poet se bazează pe naiva metodă a asemănării între subiecte. În legătură cu Eminescu, G. Călinescu arată bine absurditatea procedeului, înșirînd patru poeme (de Properțiu, de Musset, de Ronsard, de Bourget) unde, în toate, autorul spune că... „nu vrea sicriu bogat". Tot astfel cînd e vorba de începutul lumilor, Călinescu alătură descripțiile din *Scrisoarea I* și *Rugăciunea unui dac* de alte tablouri foarte asemănătoare : din *Geneză,* din *Apocalips,* din *Metamorfozele* lui Ovidiu, din *Edde,* din cosmogonia caldeeană, din *Rigveda.* Iar drept încheiere ajunge la următoarea părere, care este originală și aproape că rezolvă problema. O citez tocmai pentru a se vedea care anume aspect al chestiunii îl lasă nerezolvat : „Oricît de izolat ar fi un poet, oricît de ignorat chiar, poezia lui se așează întotdeauna... în mersul culturii. Sînt idei care plutesc în aer și care înfloresc deodată în toată lumea, făcîndu-i pe toți contemporani... Istoricul literar trebuie... să zărească... ideile generale ce stăpînesc timpul studiat și să știe așeza pe autor în mijlocul lor."

Iată de pildă ideea (inspirată din Goethe, zice Călinescu, uitînd un moment de excelenta lui teorie reprodusă mai sus, care nega inspirația de la poet la poet, înlocuind-o cu aceea de la om la epocă), așadar, iată ideea presupusă a fi putut fi inspirată din Goethe :

Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorința-i gata ;
El iar, privind de săptămîni,
Îi cade dragă fata.

Iar presupusul pasaj inspirator din Goethe ar fi :

Ich sehe sie dort, ich sehe sie hin.

Apropierea celor două texte este interesantă tocmai pentru că ele nu seamănă deloc. Ba chiar exprimă situații sufletești opuse, stări contrarii. La Goethe eroul este obsedat de imaginea iubitei, de care este *deja intens* amorezat, și pe care o vede *pretutindeni.* În cazul *Luceafărului* ni se spune cum el *se va* amoreza de ea în viitor, tot văzînd-o ; și nu *pretutindeni,* ci în *același loc* precis, la *aceeași oră* a zilei. O vede *fără voia lui,* pentru că *ea* e aceea care i se așează *voit,* în față. Astfel, aceste „vederi" fără voia lui, *se adună* (după *„săptămîni"* de zilnice *provocări)* și, într-o bună seară, *izbucnesc,* fac explozie, *cad grămadă* în sufletul lui. Cuvîntul *„îi cade"* dragă fata o arată limpede. La Goethe, vederea, mereu și pretutindeni, vedere pe care eroul și-o provoacă singur, este *efectul* îndrăgostirii lui. La Eminescu e, din contra, *cauza* îndrăgostirii ; asta după „săptămîni" de acumulare.

Acum înțelegem. Avem în cazul *Luceafărului* acel curios fenomen descoperit (și bine explicat) de Stendhal (în *De l'Amour).* Este fenomenul „supracristalizării", este iluzia „amorului de la prima vedere", cînd în realitate acea vedere nu e „prima" deloc, ci exact *ultima,* după multe, multe altele. Este picătura care răstoarnă cupa, este ceea ce se numește în jargonul amorului „le coup de foudre".

Important nu e că G. Călinescu s-a înșelat aci în mod copios. Important e că Eminescu, care nu-l citise pe Stendhal, a ghicit existența curiosului fenomen și l-a explicat lapidar și în detalii. (Călinescu a cercetat toate sutele de lecturi ale lui Eminescu. De Stendhal nu pomenește. E deci probabil că Eminescu nu l-a cunoscut.)

Tot așa și cu analogia pe care o semnalează Călinescu între două versuri de Goethe și versurile lui Eminescu :

Pentru că-n toată-a ei făptură
E-un nu știu cum și-un nu știu ce

Iar la Goethe :

Bald ist sie dies, bald ist sie das,
Es ist ein Nichts, und ist ein Was.

Din nou, două idei care nu seamănă deloc. Desigur, în ambele cazuri, îndrăgostitul e tulburat (dealtfel, ați văzut vreodată îndrăgostit ne-tulburat ?). Dar tulburat în două feluri opuse. La Eminescu, poetul e năpădit de mister, de caracterul enigmatic al iubitei. Nu reușește să înțeleagă cum e, cum este ea. La Goethe, găsim un sentiment mult mai ordinar. Doamna se arată cînd așa, cînd altfel. Nici o enigmă. Înțelege bine amantul cum stau lucrurile. În toate cazurile, pricepe perfect fiecare mască. Știe că e mască. Știe că (cum se zice în romanțele cîntate în cîrciume) femeia e „înșelătoare ca apa", „perfidă ca unda". Și asta îl sîcîie pe îndrăgostitul lui Goethe. Nimic din fascinanta, răscolitoarea enigmă care chinuiește pe amanții eminescieni.

Singurul lucru care rămîne din propunerea lui Călinescu, din „teoria" lui a ideilor care „plutesc în aerul unei anumite epoci", este că ideea (adică ideile, căci am văzut că sînt două, și foarte distincte) „plutesc în aerul" *tuturor epocilor* cînd e vorba de amor și poezie lirică (enigma și înșelătoria).

Obiceiul de a extrapola ia un aspect bizar cînd Călinescu, la cuvintele :

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți

brusc, vede aci numai lamarkism, ereditate, moștenire biologică, atavism, maternitate și alte asemenea, pe care le exprimă autoritar, așa : *„osînda unui atavism neînțeles cu capătul în păgînitate"* (probabil pentru că „te iubeam cu ochi păgîni"). Și Călinescu îi trage înainte cu „marea idee patetică" a „vieții speciei", adică „teama de a muri nelumit" (adică fără progenitură) potrivit instinctului erotic care proclamă că „dragostea are totdeauna dreptate" iar „nepăsarea e mereu vinovată."

Pentru că, socoate Călinescu, femeia din poemul lui Eminescu e vinovată de nepăsare :

O lume toată-nțelegea,
Tu nu m-ai înțeles

Desigur, prima condiție a adevăratei arte poetice e de a declanșa în mintea cititorului un potop de gînduri, chiar dacă (și mai ales dacă) ele par elucubrații. Gîndul poetic trebuie dus cît mai departe, pentru înalta voluptate de a vedea incoerența prefăcîndu-se în claritate și evidență. Femeia lui Eminescu nu e „vinovată" (cum vrea Călinescu), vinovată că prin „nepăsarea" și „lipsa de înțelegere" refuză să-l *lumească* pe neînțelesul poet. Toate aceste interpretări sînt savuroase hachițe ale regretatului critic eminescian. Dar asta nu înseamnă că nu-s totuși, tare multe și interesante ideile care se ascund acolo, îndărătul „plopilor fără soț". Avem aici un genial joc de cuvinte cu noțiunile de „cunoscut" și „înțeles". De pildă :

Se știe că, în lumea burghezilor, bărbatul refuzat, în loc să acuze absența lui de seducție, acuză pe femeie că e proastă, că nu înțelege nimic, că nu știe să aprecieze ce e bun, că nu știe să se bucure de pleașca ce i-a căzut cînd un om superior i-a făcut cinstea să se îndrăgostească de ea. În fond, aici cuvîntul „neînțeles" înseamnă și da și nu. Femeia a *înțeles* perfect că e vorba de un suspinător de tip crampon și, cum ea avea poate (dreptul ei ? nu ?) alte proiecte sentimentale, a mai înțeles încă ceva : că tactica cea mai „înțeleaptă" e ca la fereastra despre „plopii fără soț", „veșnic să nu se mai ivească". Pe de altă parte, cuvîntul „neînțeles" exprimă și adevărul banal că refuzatul se va numi pe sine „un neînțeles" („un *incompris*", cum zic francezii). Același echivoc poetic cu cuvîntul „cunoscut". „Vecinii toți" erau, desigur, niște necunoscuți, dar care „cunoșteau" perfect „ce e cu el pe acolo", ce e cu acest infatigabil visător la geamul inaccesibilei iubite. În mintea cititorului răsar gînduri hazlii, glumele, între ei, ale vecinilor, zeflemelele diverșilor mitici din cartier. Imagini vulgare care însă nu trivializează poemul, ci din contra aruncă o amărăciune mai mult peste

suferințele tristului amant. Acest potop de gînduri așa de diverse este definiția însăși a adevăratei arte poetice.

Cît despre :

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți

cred că nu este, aci, nici pomeneală de atavism și genetică lamarkistă, ci o idee simplă, patetică și enormă : un hiperbolic fel de a spune că în toată istoria neamului său, după douăzeci de generații, i-a fost dat abia lui să găsească, adevăratul mare amor. (Călinescu numește *atavism* curioasa moștenire, din părinți în părinți, a unei curioase infirmități, și a unui regretabil nenoroc, anume ghinionul de a nu fi întîlnit, timp de o sută de ani, femeia care să merite onoarea unui adevărat mare amor. Lamarkism, nu glumă.)

Dar să ne întoarcem la prima noastră întrebare : ce idei, și mai ales ce fel de idei „pluteau în aerul timpului" în care trăia Eminescu ?

Cred că nu-i vorba aici atît de idei, cît de *atitudinea* poetului față de ele. Obiectul luărilor de atitudine nu se prea schimbă de la o epocă la alta ; dar atitudinea însăși, ea în special, se schimbă. Astfel, să ne gîndim la cele patru variante de „nu vreau sicriu bogat". La Properțiu, după o serie de „să nu fie" : *nec mea, nec sit, nec mihi* și *desit*, urmează un „să fie" *(adsint)* : *„plebeii parvae funeris exsequiae"*, adică o foarte prozaic și modest democratică dorință de a fi înmormîntat cît mai sărac și plebeian posibil. La Musset, candidatul la funeralii comandă o salcie așa cum ar comanda un meniu, și ne descrie, cu tabietul unui epicureu „gourmet", ce plăcere, ce dulceață și răcoare o să fie pe el cînd își va dormi acolo viitorul său somn de veci. Cît despre Ronsard, el vede monumentul funerar al marelui Ronsard fără marmură scumpă, dar în schimb cu public mult, cu gloate numeroase de admiratori care să vină „à ma fête ordonnée", în fiecare an, să zică groapei : „ce bine de tine să fii așa de celebră, căci ești mormîntul unuia ale cărui versuri universul întreg, lumea toată le cîntă" :

Que tu es renommée
D'estre tombeau nommée
D'un, de qui l'univers
Chante les vers.

Comparați toate acestea cu „atitudinea" lui Eminescu :

Ci eu voi fi pămînt
În singurătate-mi.

Pieire. Dispariție. Și imensă singurătate. Nu singurătate deplînsă plîngăreț ca la Sully Prudhomme. Ci un amestec de neant și existență, căci singurătatea presupune existență. Plutea în acea vreme în Franța sentimentul unei morți purgată de spaimă. La Baudelaire, la Verlaine găsim această dulceață a morții, această trăire ca și la Eminescu : „îndulcită cu dor de moarte". În *Despărțire* găsim exact aceeași atitudine ca în *La charogne* a lui Baudelaire, deși povestea, tema e cu totul alta. Aceeași atitudine curioasă în fața disoluției, nimicirii, a dispariției, *compatibilă totuși cu persistența :*

Alors, o ! ma beauté, dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés.

În poemul lui Eminescu găsim, de asemenea, peste descompunerea generală, aceeași persistență :

Ci tu rămîi în floare ca luna lui April
(...)
Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu,

Este sfîrșitul acestui poem (*Despărțire*, care ar putea fi iscălit Baudelaire). Sfîrșit precedat de o lungă descriere a descompunerii :

Après —, que tout finisse ! Qu'on jette au grand chemin
En marge de la route ces restes de destin.
Que vienne une nuée compacte de corbeaux
Noircir mon ciel d'aveugle par-dessus mes yeux clos.
Que souffle une tempête, du fond des temps, rendant
Ma poussière à la terre, mon coeur aux quatre vents.

Cependant, toi, demeures, ma pure fleur d'Avril,
Avec tes grands yeux mauves, ton enfantin babil,
Rajeunissant sans cesse, oubliant parfois même
*Que j'ai été, tout comme ne le sais plus moi-même...**

Iată sfîrșitul unui alt poem foarte baudelaireian : *Melancolie :*

Ma vie je repense, qui tout à coup paraît
Contée par un autre, venue, il semblerait,
D'une étrangère bouche, par moi ré-entendue,
Comme si onc fut mienne, jamais par moi vécue...
Quel est celui qui chante mon histoire par coeur ?
Celui que tant j'écoune parler de mes malheurs,
Comme douleurs d'un autre, comme d'un autre bord,
Si loin, si étrangères... comme si j'étais mort...

La Eminescu ca și la Baudelaire, unele poeme par, la prima vedere, să cultive un fel de voluptate necrofilă și gustul macabrului. Dar nu-i așa. Moartea nu-i privită cu groază, ca la Théophile Gautier, sau cu o decadentistă poză, ci cu o tristă seninătate, cu o superioară indulgență, cu „nepăsare tristă", într-o singurătate „liniștită" și o „redare sie însuși" : „Ca să pot muri liniștit pe mine mie redă-mă". Aceeași „nepăsare tristă" ca și a lui Baudelaire, cînd poruncește : „O ! Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre !". O bună duzină de poeme eminesciene au afinitate cu Baudelaire, pe care Eminescu nu-l citise, probabil, niciodată...

Cred că, în loc să întrebăm „ce idei pluteau pe atunci în aerul secolului ?" să ne întrebăm mai bine : cu ce contemporan al său, din alte țări, Eminescu *semăna* ? Răspunzînd la aceasta, vom identifica, implicit, și care erau ideile în care se căldau contemporanii.

Așadar cu ce străini „seamănă" Eminescu ? Mai puțin decît s-ar crede cu Goethe, sau Schiller, sau Heine. Primii doi aveau mania (care era a epocii, a epocii lor, nu a epo-

* Versiunea franceză a poemelor eminesciene îmi aparține. Relatez în *Amintiri despre Ibrăileanu,* contextul în care le-am tradus. Vezi volumul de față, p. 281 D.I.S.

cii eminesciene), mania de a preface în teatru tot ce le cădea în mînă. Eminescu n-a scris teatru, iar faptul că a trăit mult în culise, că a scris multă vreme cronici dramatice, că a încercat vaste tragedii (care în fond erau mai mult epopei) și că, în ciuda acestor constante aspirații teatrale, *n-a scris totuși nici o piesă de teatru,* toate acestea dovedesc că între cei doi clasici germani și el era o fundamentală deosebire de atitudine poetică. Din noianul de proiecte epico-dramatice neterminate, necioplite, se pot extrage giuvaere ca *Se bate miezul nopții...* sau *Peste vîrfuri,* a căror frumusețe nu numai că depășește chiar eventuala dramă șlefuită și finisată, dar mai ales ne mută în sfere de idei și sentimente mult mai înalte decît avatarurile unui Brig-Belu sau Mureșan. Goethe și Schiller nu extrăgeau din masa compactă a dramelor lor cîte o bucată mai lirică, ci scriau zisa bucată lirică dinadins pentru ca să o intercaleze ca divertisment în cutare dramă sau roman în curs de lucrare (astfel *Der Alpenjäger* a fost scris pentru Wilhelm Tell ; iar Goethe, citind *Berglied* de Schiller, îi scria că neapărat să-l introducă în *Wilhelm Tell,* Faimoasa *Mignon* a lui Goethe este un pasaj din cartea a III-a a *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* iar faimosul *König in Thule* e un pasaj din *Faust).*

Nici cu Heine nu seamănă Eminescu prea mult. Comparați trei poeme avînd în aparență aceeași temă : *Lorelei,* de Heine, *Der Fischer* de Goethe și *În fereasta despre mare* a lui Eminescu. În primele două luntrașul este înghițit de valuri. Pescarul lui Eminescu, nu. În povestea lui Goethe, sirenele își fac singure reclamă, îi explică pescarului ce frumos e să fii ud, cum soarele și luna vin și ei să se răcorească în oglinda apei etc., etc. Iar Heine, vorbind de tragicul deznodămînt afectează în fața dramei, o dezinvoltă nepăsare :

Ich glaube (noi subliniem) *die Wellen verschlingen*
Am Ende Schiffer und Kahn.
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

„Cred că" ; „Mi se pare că" ; „Dacă nu mă-nșel..." ; „După cîte sînt informat"... „N-am verificat, dar bănuiesc totuși că..." etc.

Nevoia de a introduce o poantă de stil rece, de stil „proces-verbal“ atunci cînd vorbești de cele mai sfîșietoare lucruri ; nevoia de a lua o dezinvoltură de om superior, care se socoate mai presus de micile tragedii ale altora ; o permanentă nevoie de a glumi ca să arăți că nu-ți pasă, toate aceste trăsături compun figura spirituală a poetului Heinrich Heine. Ceva din fiecare găsim ascuns în acel curios „Ich glaube“ cu care începe ultima strofă din *Lorelei*.

În poemul lui Eminescu găsim cu totul altceva. Este ca un fel de zugrăvire hiperbolică a iubirii, a idealizării în iubire.

Aci, pescarul trece și el cu luntrea, știe că iubita e acolo sus, în castel „la fereasta despre mare“. Dar el, spre castel, nu și-a întors privirea niciodată. Iubita lui nu-i cea pe care toți o văd, ci aceea pe care numai el a compus-o din raze și apă, din lac și lumină. Iubita adevărată este, pentru îndrăgostit, aceea creată de închipuirea lui, nu de părinții ei. Marile iubiri bravează batjocoritor absurdul.

Dar iată acest splendid poem :

De la tour du vieux château
Une enfant regarde, sage,
Jusqu'au fond le fond de l'eau
Qui vola sa douce image

Le pêcheur dans son canot
Passe et cherche en ces parages
Dans le fond, le fond de l'eau
Les reflets du cher visage.

Mes yeux pleurent, qui jamais
N'ont fixé le vieux château
Car le fond, le fond de l'eau
Me retient comme un secret.

Poemul acesta, așa de original, așa de emoționant, pe care l-am citat în franțuzește pentru că nu seamănă nici cu povestea lui Goethe, nici cu a lui Heine, ci, poate, ca atitudine, ca idee, cu frumosul poem al lui Verhaeren : *Le passeur d'eau*. Regăsim acolo aceeași dîrză nepăsare de

absurd și o superbă ignorare a inutilului. Și mai seamănă, poate, acest curios poem eminescian, cu unele scurte bucăți de Maeterlinck, unde irealismul de basm acoperă adînci adevăruri de sentiment.

Mai există un poem eminescian pe care desigur un Rașcu sau Apostolescu oarecare l-ar găsi plagiat după *Der Fischer* sau după *Lorelei*. Este *Crăiasa din povești*, care cată un chip drag în lacul unde „trandafiri aruncă roșii“. Dar și aici, ca și în *Fereasta despre mare* (deși povestea e inversă, căci fata e aceea care își caută iubitul în lumea minunată a gîndurilor), ea se sfîrșește tot ca în *Le passeur d'eau*, adică nu se sfîrșește deloc, căci tînăra fată își va duce drumul mai departe, împinsă și sprijinită de „toate basmele“ lumii :

„Ea se uită...“. Aceste puncte-puncte arată că povestea nu s-a sfîrșit, și nici se va sfîrși vreodată :

Ea se uită... Părul-i galben,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.

Povești. Basme. Eminescu a scris uneori și basme în versuri, povești rimate (de pildă *Călin*) dar el a mai făcut ceva, ceva pe care puțini îl mai făcuseră. Ceva care, cum ar spune Călinescu, plutea — și plutește încă — în aer. *Eminescu a făcut portretul basmului.*

Se numește portret un fel de vrăjitorie adevărată, unde pictorul, cu o singură clipă din viața cuiva, îi zugrăvește viața întreagă, caracterul tot. Un asemenea miracol a făcut Eminescu scriind *Făt-frumos din tei*. Ca și pe chipul „Crăiesei“ de adineaori, aci „toate basmele s-adună“.

Basmul are o dublă proprietate. Mai întîi, toate basmele sînt la fel. Căci în toate se petrece... tot. Apoi, toate au dimensiune de enorm și ordine de paroxism. Iată de ce fiecare basm e perceput ca ceva nou. Enormul nu comportă adaos, iar repetirea lui nu e repetire, ci noutate, repovestire *din nou* a extraordinarului. *Făt-frumos din tei* e tocmai povestea unde, ca în orice basm, nu se petrece propriu-zis nimic, fiindcă se întîmplă exact tot. Este o dulce pierdere în lumea unor bogății fără sfîrșit, o pier-

dere care înavuțește, și unde cei doi tineri găsesc tot ce visaseră să aibă. O pierdere în fericire ; îi vedem cum :

...ei trec, se pierd în codri
Cu viața lor pierdută.

iar „la castel în poartă calul" vestește că :

...frumoasa lui stăpînă
A rămas pierdută-n lume.

Din ce se compune fericirea lor nu se poate spune, căci detaliile ei le avem așa de limpezi în minte, și-s așa de multe, încît, în clipa în care am vrea să începem a le povesti, simțim cum pe buzele noastre „toate vorbele s-adună". O singură dată, într-o poezie întîlnim ceva asemănător. Autorul e iarăși Verhaeren. Iată. Avem impresia că-l citim pe Eminescu :

Il était deux enfants de roi
Que séparaient des eaux profondes,
Et rien, là-bas, qu'un pont de bois,
Là-bas, très loin, au bout du monde.
Ils s'aimèrent. Sait-on pourquoi ?
Parce que l'eau coulait profonde ?
Et qu'il était, le pont de bois,
Si loin, là-bas au bout du monde...

Ceea ce, tradus „mot-à-mot" și „son-à-son" în limba lui Eminescu ar suna astfel :

Au fost odată doi copii de rege
Pe care-i despărțeau ape profunde
Și nimic alt care să-i lege
Decît un pod de lemn departe foarte,
Acolo-n fundul lumii, nu se știe unde...
Și s-au iubit. Știm noi de ce ?
Pentru că apele curgeau profunde ?
Și podul cel de lemn era atîta de
Departe,-n fundul lumii, nu se știe unde...

Melancolie, De cîte ori, iubito, Departe sunt de tine..., Despărțire, Din valurile vremii..., prima strofă din *Mortua est !, Odă (în metru antic)*, toate acestea și multe altele

sînt Baudelaire curat, și originale așa cum originale sînt toate bucățile lui Baudelaire și toate poeziile lui Eminescu.

Ce e amorul ?, De ce nu-mi vii, Și dacă..., Pe aceeași ulicioară..., Adio, Pe lîngă plopii fără soț... și multe altele au afinități cu Verlaine.

Iată o serie de asemenea strofe :

L'amour s-en est allé, l'ami
Soumis à nos deux rêves.
Ainsi à tous mes chants je dis
Adieu ; leur sort s'achève
L'oubli, en son écrin glacé
Les clôt et les emporte
Pour ne jamais, de ma pensée,
Jamais passer les portes.

Sau :

Mes tristes chants, de loin en loin,
Je les entends éclore
Et souffre encore de ne point
Pouvoir souffrir encore.

Sau :

Puis, elle s'enfuit, muette,
Me laissant seul dans la brume,
Seul, debout contre la lune
Avec ma fleur bleue en miettes.

Sau :

L'automne est là Tout est si tard !
Le bois s'effrite en feuilles rares ;
La lande est vide, le ciel bas,
Pourquoi ne vien-tu pas, pourquoi ?

Scrisoarea I, II și III, Împărat și proletar, Doina, Rugăciunea unui dac, părțile bune din *Memento mori* par a fi scoase din *Châtiments* sau din *La légende des siècles*. Dar multe compuneri eminesciene seamănă cu alt soi de bucăți de Hugo, unde nu mai e luptă, polemică, invectivă, ci grație și limpede frumusețe, sau spirituală filozofie. Astfel sînt *Glossa, Cu mîne zilele-ți... adaogi, La mijloc*

de codru..., La steaua, Revedere, și multe altele. Iată cîteva fragmente, care par a fi iscălite de Hugo : *(Scrisoarea III).*

Que braillards à bouche torse, que marchands de mauvais jours
Désormais plus ne prononcent les chers noms de nos amours
Trop longtemps dura l'audace de toucher aux saintes cendres
Du passé, à notre gloire devenue histoire à vendre.
Halte-là et bas les pattes ! Que héros d'antan reposent
À jamais hors de l'atteinte de la fraude et de la pose.
Tzépech Roi ! O, juste prince, viens, retourne parmi nous
Et partage ces faux hommes en deux tas : méchants et fous,
Puis, parquant ces deux racailles, entre deux larges prisons,
Mets le feu aux deux ordures : brûle bagne et cabanon !

Iar pentru cealaltă față, pentru fața grațioasă și ingenios spirituală a poemelor acelui magician care a fost Hugo, iată un fragment din *Stelele-n cer :*

Taillant l'espace,
Astres là-haut
Brûlent flambeaux
Brillent et passent.
Après un signe,
Les nefs en bois,
Branlant leur mâts
Partent en ligne :
Châteaux posant
Ivres cadences
Sur les immenses
Déserts mouvants ;
Longs vols de grues
Prennent pour cible
L'inaccessible
Chemin des nues ;
Routes tenaces,
Fortes leçons,
Hélas, ne sont
Que vols qui passent.

Eminescu a scris și în stil de poezie populară. Dar poeme ca *Ce te legeni..., La mijloc de codru..., Revedere, Doina* și multe postume de același stil, sînt mult mai „poezie cultă", mult mai subtile și mai rafinate decît

multe foarte grave și filozofice bucăți de vreun Samain sau Haraucourt. În tot cazul nu au nici o asemănare cu prelucrări cvazi-brute de folclor ca *Roeslein auf der Heiden* sau *Erlkőnig,* care sînt frumoase, dar nu sar dincolo de modelul originar, și nu devin, ca la Eminescu, „cu totul altceva".

Bucățile enumerate mai sus *seamănă* cu poemele unui singur poet care este : tot Hugo. Se știe că și el se inspira din folclor și, foarte mult, din operele șansonierilor ; de asemenea, și el, ca și Eminescu, „sărea dincolo" de model și crea „cu totul altceva".

A da exemple numeroase, din poeme eminesciene care puteau fi perfect asemuite cu Baudelaire, Verlaine, Hugo, este cel mai concret argument că Eminescu a fost „contemporan" cu toate admirabilele și noile idei poetice ale timpului său.

Este curios că multe din afinitățile lui Eminescu sînt franceze. Chiar cînd e vorba de umor, spiritul său nu seamănă deloc cu gluma de prigonit a lui Heine, nici cu acel ton simplu, sfătos, acel „chef". de a se juca cu vorbele, acel „Lust zu fabulieren" pe care Goethe îl moștenise de la „Mütterchen", fruct al unei „Frohnatur", adică al unei incurabile bune dispoziții, care îl făcea indulgent pentru umorul ieftin din bucăți ca *Die Musageten.*

Cît despre celălalt inspirator oficial, Schiller, în van i-ar fi cerut Eminescu spirit, căci iată ce spune însuși Schiller : „Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit ! Beides gelang dir ; doch nie glückte der gallische Sprung."

Adică neamțului îi reușește puterea cuceritoare de gen roman, sau frumusețea de tip grecesc, dar spiritul, poanta, vorba de duh sînt lucruri cu totul nepotrivite pentru sufletul german. Desigur Schiller se înșeală. Nemții au și ei hazul lor. Dar Eminescu nu se înșeală cînd, în materie de haz, îl preferă pe cel franțuzesc. Două feluri de spirit. Pe de o parte : sarcasmul, ironia polemistului, invectiva imajată, epitetele suculente, ca în Chateaubriand, ca în Rochefort, ca în Jaurès, ca în Hugo (care a fost și un mare gazetar ; vezi *Choses vues*) sau ca uimitorul, truculentul Léon Daudet. Pe de altă parte, alături de această supremă artă de a da frumusețe supărării brutale și vorbei violente

prin acrobații de stil și invenție explozivă de cuvinte, mai găsim la Eminescu și celălalt aspect al vorbei de spirit, zeflemeaua tandră, ironia afectuoasă, batjocura amicală și tolerantă, exact ca la Anatole France. Un Anatole France combinat cu Tristan Bernard, cu Jules Renard, cu Henri de Murger, și cu toată pleiada de la „Chat Noir", mișcare literară tipic pariziană, care nici nu se născuse încă pe vremea cînd trăia Eminescu ! Citiți *Cugetările sărmanului Dionis*, sau pasajul din *Scrisoarea II* „cînd visam în academii". Veți avea impresia că citiți *Le livre de mon ami*. Toată vraja senină a Boemei, un ton totodată doct și mucalit, bonomie, eleganță cărturărească fără pedanterie, o ușoară și surîzătoare tristețe... Iată :

LES PENSÉES DU PAUVRE DIONISE

Carafon vide et obèse ! Feu bouteille ! Tu devins
Chandelier, où ma bougie suinte et crache suif et mèches.
Chante, si tu peux, mon barde, tes misères et ta dèche !
Plus un sou depuis un siècle ! Pas une goutte de vin !

Un duché pour une cigare ! Sur les toits un petit chat
Miaule. Vents d'hiver gémissent. Ma fenêtre grince et crie.
Dans la cour les dindons passent — crêtes par le froid bleuies,
Promenant mélancoliques leurs philosophiques pas.

Sacré froid !... Je vois mon souffle... Le bonnet fourré descend
Jusqu'aux yeux. Quant à mes coudes, admirables baromètres
Je les sors, tel le tzigane de la fable, pour connaître
Que l'hiver va fondre en gouttes, ou que gel, hélas, reprend.

Si Dieu, dans ma modestie, m'avait fait souris, j'aurais
Pour le moins belles fourrures ; le froid m'indifférerait ;
Un beau trou dans la muraille me serait gîte et palais.
Pour repas j'aurais mes livres. Quel délice de croquer

Un morceau tout cru d'Homère ! Mais que vois-je ? Sous les toiles
Somptueuses d'arraignées, maigres et désenchantées
Des punaises se promènent. Ironique destinée !
N'avoir pour manger et boire que ma peau exsangue et pâle !

Celle-ci, la grosse dame, c'est fort vraisemblablement

La maman. Près d'elle, un mâle, impeccable homme du monde,
S'empresse auprès de la fille — comme d'ailleurs tout le monde —
Une jeune punaisine, frêle et romantique enfant...

Brouh ! Quel froid ! Tiens ? Une puce ! Vais-je encore mouiller
mon doigt ?
A quoi bon ! Ma pauvre fille, qu'est-ce que tu aurais pris
Sous la cuisse enjuponnée d'une dame ! Quels hauts cris,
Chasse à mort et hystérie ! Pour ma part — poursuis ta voie !...

Et toi, sombre chat, unique mien ami et mienne horloge,
S'il éttait des républiques panfélines, je ferais
De toi le premier-ministre, pour t'apprendre à y goûter
Les délices du grand monde. Souffres que je t'interroge :

Près de l'inutile poële, quand tu rêves et ronronnes,
Quels secrets pensers défilent sous ton crâne chatnoiresque ?
Quelque dame au poil de neige ? Je pourrais le jurer presque.
Rendez-vous aux hauts étages, ou derrière une colonne ?

Moi, dans un possible monde composé de chats et chattes,
Je demeurerais poètee : heinisant au clair de lune,
Rôtissant, le jour, mes pattes et moustaches une à une,
Puis, la nuit, sous les gouttières, chantant stances et cantates.

Oui : Poète et... philosophe. J'irai donc partout, partout,
Près des masses populaires et jeunesses généreuses
Enseigner que notre vie n'est qu'une apparence creuse,
Un long rêve — simple rêve terne et fade de... matou !

Ou bien, Maximus Pontife, dans le Temple du Grand Un,
Qui créa à son image la sublime gent des chats :
„Malheureux damnés !" — dirais-je, „vous avez brisé la Loi !
Point ne respectez confesses, messes et prière à jeun :

Pis encor ! La foi s'envole ; vous ne reconnaissez plus
Dieu-Matou, dont la puissance manifeste ou clandestine
Accomplit vos destinées historiques et divines.
Aux enfers les grandes flammes vous brûleront vifs et crus !

Anathema sit! Mes pauvres égarés, chattons et chatte!
Ne sentez-vous point le Verbe qui sur terre nous conçut ?

De moustaches et de griffes fûmes amplement pourvus :
Que faut-il de plus pour croire ? Toucher Dieu avec nos pattes ?

Hiii ! Voici qu'en ma carafe le mégot de suif s'éteint !
Va dormir mon pauvre barde — toi au lit, lui près de l'âtre.
Oui — rêvons faveurs, richesses, aventures, jeux follâtres.
Puissé-je dormir !... O somme, doux sommeil, oubli serein,

Viens et couvre mes pensées. Ou la mort ! — car je n'ai guère
Préférence tant que dure cette vie en compagnie
De la lune et des punaises et des bouts de ma bougie...
O, misére de trouvère — o, trouvère de misère !...

★

Vreți acum să vă întîlniți cu mucăleala lui Anatole France ? Iată (din *Scrisoarea II*) :

Te souvient-il de nos heures de joyeuse académie,
Des vieux maîtres qui reprisent du vieux temps les vieux habits ?
Les cadavres des minutes ils voulaient les repêcher
Un à un au fond des livres. Ils aimaient à rapiécer
La sagesse et y recoudre les haillons de vérité.
Puis en classe, dans les salles poussièreuses et poissées,
Ils gagnaient, dans un murmure collectif d'horum-harum
Le vieux nervus famélique des rerum gerendarum.
Le bon maître fait paraître, par harangues monotones,
Soit une obscure planète, soit un roi de Babylone.
Il décrit l'aveugle brume des premiers astrals repos,
Puis, sort comme d'une boîte, mille mondes du chaos.
Il nous peint de vastes, sombres infinis, oú il décèle
Les époques qui s'enfilent comme perles en ficelle.
Dans nos têtes échauffées tout tournait comme un moulin,
Tel un monde mécanique dignement galiléen.
Ahuri par la poussière de la classe, hébété
Par des tas de langues mortes et planètes, je prenais
Peu à peu le docte maître pour un mage, pour un mythe
Pour un roi couvert de puces et dévoré par les mites.
Sur les murs, les arraignées tissaient toile en longues branches
Cependant qu-en ma pensée, je rêvais des yeux pervenches.

Et sur mes cahiers de classe j'écrivais des vers douçatres
Pour l'amour de quelque fière, inexistante Cléopatre.
Mélangeant, brouillant les âges, flottait à travers ma tête
Soit un astre, soit un prince, soit quel que autre noble bête.
Le doux crissement des plumes scandait ce calme bonheur ;
Je voyais des champs immenses innondés de flots de fleurs,
Et ma tête, par ces songes ennivrée et allourdie,
Retombait sur le pupitre, le regard sur l'infini.
Quand la cloche de l'école commençait à retentir,
Je savais que le vieux Ramsès venait juste de mourir.

★

În epoca în care a trăit Eminescu, spiritul omenesc descoperea un lucru miraculos, pe care mi-aș permite să-l numesc : „poezia sută la sută". Desigur, compoziții în versuri, literatură lirică sau epică existau de mult. Dar poezia începe de-abia a se naște cu Shakespeare ; el e protoistoria poeziei. Ce a făcut el este haotic, amestecat cu lucruri străine, inegal, dezordonat și abundent ca o avalanșă. Dar este poezie. După el, timp de trei veacuri, poezia mai mult sau mai puțin lîncezește. De-abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea ea începe să existe. Lanson are marele merit de a fi atras atenția că poezia romantică franceză, mai ales a lui Hugo, revoluționează toată poezia de pînă atunci, și nu numai pe cea franceză ; iar Faguet parcă se apropie și el de problemă cînd insistă asupra revoluției făcute de Hugo, nu „dizlocînd alexandrinul", cum spunea acesta, ci dimpotrivă, mlădiindu-l. Dar Faguet se mulțumește a vorbi de inovațiile hugoliene relative la cezură. Este și asta, desigur, ceva. Dar adevărata revoluție n-a descris-o pînă acum nimeni. Și Eminescu a fost unul din cei cinci sau șase mari participanți la această revoluție. De aceea el e, cum spunea Ibrăileanu, poet mondial.

Toată lumea, dealtfel, spune că Eminescu e un poet mondial. Dar de ce ? Asta nu ni s-a explicat.

În Franța celei de a doua jumătăți a veacului al XIX-lea avea loc un eveniment spiritual imens. Se năștea o poezie nouă. Este nu numai părerea mea, dar și a celui mai autorizat critic și istoric al literaturii franceze. În

clasicul său tratat, Gustave Lanson spune că, pînă la poezia romanticilor francezi, exista doar literatură în versuri, scriere lirică, unde se realizau acrobaţii de prozodie infernal de grele, adeseori frumoase în sine, dar... numai în sine. Abia de la Hugo şi contemporanii săi „poezia cîntă" — zice Lanson — adică urmăreşte şi imită mişcarea gîndului. Într-adevăr, se numeşte poezie (şi nu simplă lirică în versuri) a se exprima scurt, laconic, eliptic, telegrafic şi, totuşi, sau mai exact : graţie acestei scurtimi, să se spună de zece ori mai multe decît am fi spus în proză. Cum e posibilă această contradictorie operaţie ? Foarte simplu : imitînd mişcarea gîndului ; aş zice „dînd brînci" fiecărui gînd pentru ca, angajat în mişcarea lui proprie, să-şi desfacă toate conţinuturile ascunse, toate fundurile de cuvînt, toate armonicele de sens şi nuanţe noţionale, toate înţelesurile uitate, pe care tocirea, uzura, circulaţia le acoperă ca un capac. Urnind din nou sarabanda de sub-idei, de imagini asociate, de aspecte semantice nedreptăţite, un cuvînt se revirginizează, dînd orizont nemărginit fiecărei fraze. Această *„imitaţie a mişcării gîndului"* se poate realiza graţie celor peste 20 de soiuri de picioare metrice existente, a căror împreunare, alternare, despărţire etc. dau combinaţii infinite de suiri şi coborîri, iuţiri şi încetiniri, poticniri ca piedica şi întinderi ca apa, vibrări, tremurări, repeziri, opriri etc., etc.

Această logodnă între idee şi mişcare, această reîntinerire a cuvintelor, această eflorescenţă luxuriantă de sensuri uitate, cuprinse în cadrul riguros al unei exprimări scurte, *aceasta este poezia* în marele înţeles al cuvîntului. Şi asta a fost inventat în Europa, în a doua jumătate a secolului trecut, de cîţiva oameni : Hugo, Baudelaire, Verlaine, Verhaeren.

Fenomenul mai fusese „presimţit" cu trei veacuri înainte, de Shakespeare, dar nu dus pînă la capăt, ci înecat în producţie scenică. Fenomenul însă apare, autonom şi, ca Minerva, născîndu-se desăvîrşit din prima clipă, în cea de-a doua jumătate a veacului al nouăsprezecelea. A fost ceva atît de uimitor, încît o mare mulţime de alţi scriitori francezi, uluiţi de noua frumuseţe, au început şi ei să facă la fel. Ei sînt „die kleine grosse Meister" ; Moréas, Maeterlink, Valéry, Mallarmé, Samain, Laforgue,

Haraucourt şi mulţi alţii. Adeseori operele lor erau tot atît de frumoase ca şi ale „întemeietorilor". Dar erau opere „secunde", adică *provocate* de cunoaşterea operelor „prime".

Eminescu face parte din prima echipă, în timp şi în spaţiu. În aceeaşi Europă, în aceeaşi jumătate de secol, Eminescu face exact ca întemeietorii : fără a fi „inspirat" de ei (ba chiar, cu excepţia lui Hugo, nici nu-i cunoştea), el a compus exact ca dînşii. Este şi el unul din cei cinci care, în acel moment istoric al lumii, au inventat, pentru a doua oară, poezia. Căci orice naştere se face de două ori. Romanii ziceau : *„infans conceptus pro nato habetur quotiescumque de ejus commodi agitur"*, adică : copilul conceput trebuie socotit născut, ori de cîte ori este vorba de interesul lui. Şi noi (pentru că este în interesul artei literare) trebuie să socotim ca o *primă* naştere lunga perioadă cînd poezia, deja „concepută", nu se despărţise de o serie de participaţii străine, pentru ca, după a doua naştere, să înceapă a trăi numai din propria ei substanţă, realizînd ceea ce propuneam să se numească „poezia sută-la-sută". Ce înseamnă oare asta ? O vom explica amănunţit mai la vale, într-un capitol aparte. Pentru moment voi mai aminti o dată că Eminescu a fost nu numai un poet mondial, dar şi un poet de gîndire franceză. Mondial —, pentru că a fi mondial nu înseamnă a fi *cunoscut pretutindeni*, ci să fi participat la naşterea unui fenomen de valoare şi de cuprindere mondială. Iar „de gîndire franceză", Eminescu a fost pentru motive foarte curioase, foarte neobişnuite, pe care le voi explica în rîndurile ce urmează.

O limbă e rezultatul unor influenţe multiple care, la un moment dat fuzionează şi produc un ton propriu, un timbru specific. Astfel este sunetul aşa de unic al limbii spaniole, aşa de diferit de acela (unic şi el) al limbii italiene, în ciuda unei enorme asemănări lexicale.

Toate limbile sfîrşesc prin a avea o melodie proprie. Afară de limba franceză, care are două. Şi de limba română, care, şi ea, are două. Una este, şi în franţuzeşte şi în româneşte, sunetul de trîmbiţă, sonoritatea foarte vo-

calică, moștenirea latină. Alături de ea, nu amestecat, ci doar juxtapus și alternant, un alt sunet, moștenirea barbară : germană pentru franțuzi, slavă pentru români. În ambele cazuri un sunet mai brumos, mai în surdină, mai înceţoşat, cu consoane multe. Aceste două sunete distincte vor fi prezente în fiecare frază franceză sau română. Fiecare frază va prezenta acest dualism audio-cinetic. Asta va da celor două limbi o originalitate marcată, o remarcabilă bogăție acustică și, deci, o mai mare posibilitate de exprimare poetică. Aceste două limbi așa de diferite de toate limbile din lume și așa de asemănătoare între ele prezintă aptitudini naturale pentru poezie.

Toate acestea explică de ce glorioasa echipă care a inventat poezia integrală, poezia „sută-la-sută", cuprinde numai francezi sau belgieni de limbă franceză, sau români de gîndire franceză, ca Eminescu sau Philippide. Și asta explică pentru ce poeți ca Baudelaire, Hugo, Verlaine, Verhaeren pot fi traduși în românește așa de „sută-la-sută" încît aproape să uiți că nu îi citești în original. Și vice-versa, poeți ca Eminescu sau Arghezi adaugă limbii franceze frumuseți sonore nouă în cadrul fidel al sonorităților vechi.

Hugo, Verlaine, Baudelaire, Verhaeren au avut nu imitatori, ci continuatori. Toată lirica zisă „simbolistă" franceză urmează așa de fidel estetica fondatorilor încît adeseori acești urmași fac poeme încă mai frumoase decît întemeietorii. Sînt : Rimbaud, Laforgue, Maeterlink, Samain, Haraucourt, Moréas, Valéry, Viellé, Griffin, Richepin, Ajalbert și alții.

Cît despre structura franceză a gîndirii lui Eminescu, există dovezi care-s puternice ca o „pièce à conviction" dintr-un proces la Curtea cu Juraţi. Sînt cîteva zeci de poeme ale lui, traduse în franțuzește care pot fi fără ezitare iscălite Baudelaire, altele Verlaine, Hugo, Verhaeren. Traduceri care nu-s trucate în genul celor amuzante și impecabile pastișe originale de Reboux și Müller „à la manière de", ci sînt pure traduceri, 100% fidele, cuvînt cu cuvînt, idee cu idee, sunet cu sunet, cadență cu cadență, traducătorul nerămînînd dator nimic originalului.

Poezia 100% este o operație de o dificultate infernală. Asta explică de ce a sfîrșit prin a descuraja pe candidați.

Ca niște oneste vulpi care găsesc strugurii prea acri, ei au găsit o soluție comodă acuzînd această poetică, numind-o demodată, depășită, desuetă, învechită, prăfuită, „prozodie a lui papà". După care, ei s-au apucat, brav și imperturbabil, să scrie versuri în pură proză, poeme din acele care încep cu punct-și-virgulă și sfîrșesc cu cuvîntul *căci*. Amuzant în toate acestea este că ei au un fel de dreptate. Există o poetică în proză, cu o metrică încă mai subtilă și dificilă decît acea prozodie 100% de care vorbeam. O întîlnim, bineînțeles, tot în literatura franceză, în proza unor Chateaubriand, Renan, Taine, Anatole France. Ba chiar și în literatura română, cum este de pildă fraza cu care se încheie remarcabila carte a lui G. Călinescu despre viața lui Eminescu. Dar, înainte de a o analiza, vreau să mai indic și o altă dovadă, un alt soi de confirmare, în aval, a unei poetici viitoare, bazată pe proză ritmată. Voi aminti că această prozodie nouă are deja un strălucit teoretician. Este (adică era) profesor la Collège de France, scriitor de limbă franceză și se numește Pius Servien. Ceva mai mult, este român pur-sînge, fiu al eminentului profesor de astronomie de la universitatea din București.

În sfîrșit, iată și un alt fenomen interesant privitor la personalitatea lui Eminescu și la felul cum poseda el limba franceză. Știa franțuzește bine, foarte bine, în sensul că îi cunoștea și gusta particularitățile de limbă cele mai subțiri. Eminescu era un intelectual remarcabil, capabil de a discerne ce este adînc și subtil în vorbirea omenească. Iată de ce, citind franțuzește, nu-i scăpa nici o nuanță. În schimb, a vorbi, el personal, franțuzește, asta nu o făcea cu aceeași perfecțiune. În manuscrisele de la Academie să găsești un lung text adresat de el Veronicăi Micle în franțuzește. Un curios document, amestec de stîngăcie și înaltă intelectualitate. Eminescu era un autodidact. Își întocmea singur pedagogia învățărilor sale. Din lecturile și studiile lui de limbă franceză extrăsese partea cea mai intelectuală, cea mai gîndită, și compusese, fără să vrea, fără să-și dea seama, o franțuzească personală, totodată doctă și plină de greșeli. Greșeli, bineînțeles, față de limba franceză de azi. Exact genul de greșeli pe care franceza din secolul al XVI-lea le făcea față de viitoarea

limbă franceză din zilele noastre. Citind acel text de Eminescu avem impresia netă că citim, lingvistic pe Montaigne, pe Ronsard sau pe Charles d'Orléans. Eminescu făcuse exact ceea ce făcuseră poeții Pleiadei : întocmise o limbă franceză nouă, inteligentă și plină de imperfecții viitoare. Este încă un fel de a da socoteală de afinitatea lui pentru gîndirea franceză. Simțul său estetic îl apropia de spiritul poeziei secolului al nouăsprezecelea, după ce, tot el, pe cînd învăța franțuzește, andosa ceva din sufletul de compozitor într-o nouă limbă franțuzească, asemenea poeților Pleiadei, asemenea veacului al șaisprezecelea al literaturii din acea țară.

Este o întreagă convergență de întîmplări care toate explică de ce scrierile sale îl așază alături de glorioasa echipă de poeți francezi de la sfîrșitul veacului trecut, care inventau forma desăvîrșită, totală, integrală, a artei poetice.

Dealtfel, această poezie de gîndire franceză, el nu s-a mărginit să o reprezinte cu strălucire. A făcut mult mai mult. I-a adăugat frumusețe nouă. Firește, în sensul naturii proprii a acelei poezii și a acelei limbi. Totuși neaflate încă. Eminescu tradus, adică mai exact „spus" în franțuzește, adaugă acelei limbi un (cum ar zice Hugo) „frisson nouveau". Limba franceză e o limbă rațională, logică, intelectuală. Îi repugnă sentimentalismul, dulcegăria. Petre Dulfu vorbind de Lamartine (Dulfu era profesor de franceză) zicea, foarte frumos : „lamàrtinismul este plînjeros dar nu storșe lacrimi". Poeziile lui Eminescu, spuse pe franțuzește, adaugă un ton muzical minor pe care poezia franceză de înaltă calitate nu-l avusese încă. A trebuit să existe un Eminescu pentru ca acest sunet minor să nu mai repugne limbii franceze, să fie compatibil și acuplabil cu grava solemnitate adusă de înălțimea ideilor exprimate.

Iată un strălucit exemplu al acestei arte născînde care este proza poetică, proza ritmată. Exemplul pe care îl voi da este românesc. Este poate cea mai frumoasă frază din literatura noastră. Autorul ei avea adeseori asemenea ieșiri de geniu. E vorba de ultima frază în care Călinescu vorbește de moartea lui Eminescu, pe care o plasează în eternitate, într-o eternitate omenește angajată. Căci, spune

Călinescu, după multe miliarde de ani pămîntul acesta românesc va mai da, cu siguranță, un geniu de înălțimea Luceafărului. Istoria va curge, evenimentele se vor aduna în număr astronomic, geologia va schimba fețele lucrurilor, dar, într-un tîrziu, un geniu de talie eminesciană se va naște iară. Hiperbolică exprimare a valorii, a greutății, a lungimii, a casnei, a imensei așteptări, a enormelor amînări. Dar iată magnificul pasaj :

„Ape vor seca în albii și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și o stea va scăpăta în depărtări, pînă ce acest pămînt românesc își va aduna din nou toate sevele, pentru a le înălța în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale".

Previn că am înlocuit : 1) *veșteji* cu *scăpăta ;* 2) *pînă să-și strîngă,* cu *a aduna din nou ;* 3) *să le ridice* cu *pentru a le înălța.* Veți înțelege îndată de ce. Dealtfel, legile frumuseții dau în principiu drept dăruitului să adauge la darul primit frumuseți mai tari, bineînțeles în sensul frumuseților de el primite. Este *povestea bis* din artele narative ; și este, în artele poetice, tot hinterlandul de idei care împresură, ascunse, vorbele puține și puternice ale poemului.

Dar iată de ce fraza lui Călinescu este înaltă și pură poezie, în sensul cel mai metric, mai prozodic, mai muzical al cuvîntului :

„Ape vor seca în albii". Această abundență de *a,* deschis larg, evocă oprirea, încetarea oricărei curgeri. Dispariția unui fluviu este un fenomen geologic, prin natura lui, de dimensiuni temporale imense.

Apoi, altă secvență istorică și cosmică de durată colosală : acumularea de trilioane și trilioane de întîmplări pe și sub pămînt, travaliul surd al planetei, pentru a preface deșertul în civilizație și civilizația din nou în pustiu... Dar iată textul :

„șipesteloculîngropăriisalevarăsăripăduresaucetate",

Dinadins am suprimat în scriere intervalele albe dintre cuvinte, căci sensul frazei obligă pe cititor la o dinamică verbală specială. Munci surde, înfundate, anonime, cotidiene, totodată identice și diferite. Acest travaliu deopotrivă geologic și istoric, cosmic și moral, care preface *pădurea în cetate* „sau" cetățile din nou în codru virgin, acest pro-

ces tenace obligă la o scandare fără accente, ca secundele de orologiu. Scandare în spondei egali, scurți și slabi, neapăsați, tăria rezultînd din curgerea însăși.

Iată acum și un alt mod — identic și opus — de a marca lungimea timpului, exprimat acum printr-un final de eră astrală :

„și o stea va scăpăta în depărtări" :

„st", „sc", „pt", „pr", „tr", silabe explozive care obligă la o dicțiune spațiată, care va pune și mai bine în valoare cinetica mentală, dinamica poetică din fraza următoare, care va relua stilul de mișcare în surdină, lung travaliu geologic și moral *pe* și *sub* pămîntul acesta românesc. Iată fraza :

„pentru ca acest pămînt românesc să-și adune din nou toate sevele",...

Cititorul este iarăși silit de sensul vorbelor să le anastomozeze toate în șirag unic, evocînd astfel o reunire de eforturi înspre un țel ideal, unic, anevoios.

Și iată acum victoria. Adică ajunul victoriei. Căci victoria este o naștere. Și nașterea se face în dureri. Este trecerea chinuită printr-un spațiu îngust, printr-un canal extrem de strîmt. Așadar, va sosi momentul cînd aceste pămînturi ale țării noastre își *vor aduna din nou toate sevele...* Atențiune. Nașterea începe :

„pentru a le înălța în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale".

Avem aici *două* acte ale dramei. Întîi : durerile facerii, scîrțîitul, frecarea, scrîșnetul, hîrșîitul, de-a lungul drumului de „venire pe lume". Asta cere o scandare în opintiri, cu reînnoite *sforțări*. Observați sonoritățile acestui cuvînt : *sf, rțr,* pe care poetul le va exprima prin : *ța, țea, ți* (pentru a le înălța în țeava subțire)... Și în sfîrșit, nașterea, „venirea pe lume", victoria, triumful, geneza, totul exprimat printr-o scandare solemnă, în spondei apăsați, în acele puncte de orgă cu care se termină o simfonie, o rapsodie. Aci, poetul va fi ajutat, prozodic, de un truc gramatical, de folosirea *pluralului,* care lungește, dă apăsare, solemnitate, majestate. Ca un final de bucată muzicală. Lungire unde din nou se va folosi vocala cea mai deschisă,

vocala : *a : „tăria parfumurilor sale".* Patru *a,* pentru doi *i,* un singur *u,* un singur *e.*

Spuneam că G. Călinescu așeza fenomenul Eminescu în vastele cîmpii ale cosmogoniei. Într-adevăr, există o teorie zisă palingenezia, eterna reîntoarcere, acea „ewige Wiederkunft" care îi plăcea așa de mult lui Nietzsche. Dat fiind că universul e limitat ca număr de elemente, dar infinit ca durată, cel mai simplu calcul al probabilităților și joc al legii marilor numere fac ca orice întîmplare din cosmos, orice prezent, să fie cîndva readus, identic și intact, în actualitate, după trecerea unui număr imens dar finit de ani, și asta de un număr infinit de ori. Reapariția unui geniu de talie eminesciană, Călinescu o concepe, hiperbolic, în cadență de palingenezie.

Dar fenomenul are o rimă și o reciprocă încă mai fascinantă. Acel potop de evenimente geologice și morale vor avea, în cazul Eminescu, să ducă la o naștere triumfală după o enorm de lungă gestație. Iată însă că victoria, în loc să fie o naștere, ar putea fi ceva încă mai glorios, căci nu va depinde de capriciile cosmografiei și istoriei, ci de o voință omenească dîrză, invincibilă, incoercibilă, neînduplecată. La asta s-a gîndit un alt scriitor român, Ronetti Roman. Și-a închipuit rezistența infinită a evreului la toate adversitățile. Victoria lui nu este finală, ci inițială. Chiar de la început el învinge ura, dușmănia, nenorocul, prigoana, nefericirea. Fără a clătina. Este același proces de acumulare de întîmplări fizice și morale care, de data asta va produce o persistență în naștere, în forță, în demnitate. Iată splendidul pasaj :

„În cursul vremii, s-au dărîmat în jurul lui împărății puternice, limbi frumoase și bogate au amuțit ; neamuri mari de regi s-au stins c-abia li se mai pomenește numele ; zei au murit, s-au năruit sfintele lor temple și iarbă înaltă se clatină printre dărîmături ; chiar și pămîntul și-a schimbat fața, marea a năvălit pe uscat și pe unde pluteau corăbii s-au întemeiat locuințe, — numai el, ovreiul, în toată schimbarea și prefacerea, rămînea întotdeauna același".

Călinescu a iubit acest pasaj din scrierile lui Ronetti Roman. Ca probă că l-a transcris aidoma în capitolul din marea sa *Istorie a literaturii...,* la capitolul destinat acelui

scriitor. L-am reprodus și eu pentru că arată, cu încă un exemplu, cum gîndirea, poezia și prozodia ascultă de legi ferme ; cum aceleași cauze produc aceleași efecte ; cum gîndirea generează un balet mental, o secvență poetică bine determinată, care va putea *rima*, care va putea *să semene* cu alta cînd se va vorbi de aceeași constelație de idei.

Secolul XX, nr. 6, 1964.

MUZICA VORBELOR LUI MIHAI EMINESCU

În patru scurte versuri :

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște

Eminescu a condensat întreaga teorie kantiană a timpului și a rezumat cea mai abstractă și mai încîlcită carte din lume, *Critica rațiunii pure*.

Apoi, în strofa următoare, el face aceeași operație cu opera altui filozof, cu principiul newtonian al gravității universale, al vidului care atrage spre el masele de materie :

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe

Poeziile lui Eminescu au mai totdeauna ceva livresc, livresc nu în sensul că-s pedante, ci în sensul că foarte adesea sînt inspirate din lecturile recente ale poetului.

Eminescu iubea cărțile cu o ardoare aproape religioasă. Ele aveau pentru dînsul un caracter de lucru sacru. Credea în ele ca un fidel devot. Și asta nu fiindcă era un semidoct speriat de cultură, ci pentru că simțea că o carte, de orice fel : filozofică, literară, istorică, științifică, este mai înainte de toate un imens antrepozit de vise. Pentru Eminescu, marea minune a vieții era visul. G. Călinescu

a spus-o cu curaj : Eminescu n-a fost prea instruit. Însușirea lui fundamentală era o enormă putere de a visa.

Pe unul din manuscrisele de la Academie, se poate citi, ca o notă „aide-mémoire", o descripție sumară și naivă a busolei, cu mențiunea că va utiliza toate acestea într-o viitoare poezie. Acest om care citise metafizică abstrusă și descifrase documente chirilice, afla, la bătrînețe, care e mecanismul unui aparat curent ca busola. Dar în fond puțin îi păsa lui Eminescu de busolă și de marinari. Toate aceste realități el le privea numai ca izvor de poezie posibilă, ca un rezervor de visuri.

M-am gîndit adesea că ceea ce deosebește mai ales pe Eminescu de un alt mare poet român, de Tudor Arghezi, este că versurile acestuia din urmă nu au nimic livresc. Arghezi este, în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, un „poet popular". Și dînsul e un om cultivat, care a citit multe cărți. Dar niciodată nu i-ar veni prin gînd să pună, în versurile lui, ceva luat din vreo carte oarecare. Arghezi se inspiră direct din realitate, și numai din realitatea românească, prezentă și trecută.

Spune el însuși cum sforțările de muncă zilnică ale străbunicilor lui s-au „sublimat" la dînsul într-o irezistibilă nevoie de a scrie versuri :

Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite.

Este curios cum Eminescu, chiar cînd adoptă dinadins forma populară (ca în *Doină, La mijloc de codru..., Ce te legeni...* etc.), dă impresia că, vrăjit de literatura populară, o „redă". Literatura populară este doar subiectul poemului. Eminescu nu face literatură populară, ci scrie despre. O pictează. Este tot intelectualul, care exprimă în versuri atmosfera lecturilor sale precedente.

Dimpotrivă, Arghezi, chiar în poeziile lui cele mai simboliste, este poet popular. Între versul lui și realitatea românească nu se interpune nici o lectură, nici o tangență de civilizație universală. Arghezi e, în această privință, mult mai român decît Eminescu. Ibrăileanu spusese odată că Eminescu nu este localizabil geograficește, ci e un poet general „arian".

Eminescu nu citise poeziile lui Baudelaire. O putem afirma în toată liniștea. Avem o mulțime de dovezi. Mai întîi, pe vremea lui Eminescu nimeni nu cunoștea pe Baudelaire în România. Apoi, pentru Eminescu, singura lirică valabilă era cea germană. Afară de asta, Eminescu, tocmai pentru că avea adorație pentru cărți și-și trăgea mare parte din inspirația sa din lecturile lui diverse, simțea nevoia să vorbească prietenilor despre toate cărțile citite. Este deci inadmisibil ca, după ce ar fi cunoscut poemele lui Baudelaire, să nu fi vorbit, entuziasmat, despre ele. *Les Fleurs du Mal* nu-s o carte care se uită sau se citește cu indiferență. Mai ales la un om cu sensibilitatea intelectuală a lui Eminescu.

Pe de altă parte, este cel puțin tot atît de puțin probabil ca Baudelaire să fi citit pe Eminescu.

Amintim toate acestea pentru a putea semnala o foarte curioasă întîmplare. Am în fața mea două poezii. Una de Eminescu, alta de Baudelaire și care sînt, în modul cel mai extraordinar, identice.

Toată lumea își amintește prima strofă din *Floare albastră*.

Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori, și-n ceruri-nalte
De nu m-ai uita încalte,
Sufetul vieții mele !

Este interesant ritmul gîndirii în această frază. Autorul începe cu un reproș ; în versul al doilea prelungește dojana cu alte două de același sens ; pe urmă, își întoarce gîndul într-o direcție oarecum opusă ; în loc să-și certe iubita, îi face un fel de rugăminte ; o rugăminte pe jumătate supărată ; autorul nu știe nici el dacă să fie autoritar și necăjit, sau supus și rugător ; ezită, și muzica foarte specială a versului redă mișcarea aceasta șovăitoare a gîndului, cu schimbări de ton, cu rezerve, reveniri. Apoi, la al patrulea vers al strofei, poetul se oprește brusc. A părăsit tonul explicativ sau interogativ, sau dubitativ, și se adresează direct iubitei : „Sufletul vieții mele !"

Cel mai direct fel de a te adresa cuiva este a nu-i spune nimic, ci numai a-i spune pe nume. Și încă, chemarea pe nume are diferențe de grad. Cînd zic : Mario ! înseam-

nă că o chem pe Maria să vină, sau o opresc pe Maria să mai vorbească etc. Dar există — și asta e specific îndrăgostiților — un mod vocativ fără absolut nici un conținut, sau, dacă preferați, cu un conținut cît se poate de vag.

Cînd Eminescu exclamă : „Sufletul vieții mele !“ (care este numele de dragoste al unei ființe omenești), avem tocmai o asemenea adresare directă, patetică și fără conținut special.

La un moment dat, Baudelaire se afla într-o situație sentimentală identică. Se gîndea la o femeie pe care, tot așa, o iubea cu o mulțime de rezerve, regrete și reproșuri. La fel cu Eminescu, el începe, în primele trei versuri, prin a găsi iubitei cusururi diverse. Tonul e puțin iritat și explicativ. Iar la ultimul vers al strofei, își schimbă, și el, brusc atitudinea, pentru a se adresa direct celei care îi ocupa mintea. Tot așa ca și Eminescu, el o cheamă pur și simplu pe nume. Pe numele ei de dragoste, pe numele pentru care ofițerul stării civile este însuși îndrăgostitul. Eminescu spusese : „Sufletul vieții mele !“. Baudelaire zice : „Sorcière aux veux alléchants !“. Fenomenul este riguros identic. Dar iată întreaga strofă (poemul se chiamă *Chanson d'après-midi*) :

Quoique tes sourcils méchants
Te donnent un air étrange,
Qui n'est pas celui d'un ange,
Sorcière aux veux alléchants !

Identitatea dintre cele două bucăți este uimitoare. Același conținut pasional : întîi rezerve, reproșuri, răutăți, întoarceri și răsucire a gîndului, apoi, brusc, atac direct, prin chemarea pe nume. Aceeași lungime de vers : șapte silabe, aceleași accente ritmice, aceleași cezuri, căzînd în exact aceleași locuri. Aceeași compoziție a strofei : patru versuri, trei discursive, descriptive și explicative, iar al patrulea exploziv și vocativ. În sfîrșit același loc al strofei în poem : în ambele cazuri, este vorba de prima strofă a poemului, adică de faza de demaraj a gîndului, faza urnirii, a pornirii din loc.

Încercați a citi, imediat unul după altul, textul francez și cel românesc, așezînd atenția pe muzicalitatea generală a versurilor : veți avea impresia că auziți de două

ori unul și același lucru.

Toate aceste similitudini și coincidențe sînt aproape de ajuns ca să ne ispitească a crede că și în materie de inspirație poetică există determinism, că și aici „aceleași cauze produc aceleași efecte“, că atunci cînd poetul se găsește într-o anumită situație pasională alege anumite sonorități metrice și nu altele, că, adică, există afinități determinate între cutare stare sufletească și cutare formă ritmică, că această chimie a sentimentului cunoaște legi și constante, și că forma e cerută, determinată de conținut.

Dealtfel, este în general foarte regretabil că nu avem aproape deloc studii speciale asupra raportului de cauză și efect pentru conținutul inspirației poetice și forma metrică, forma ca să zicem așa muzicală a versului. În afară de banalitățile școlare explicate în manualele de versificație greco-latină, lucrările asupra versului omit această problemă. Chiar în opera celebră a lui Beaumont, se vorbește mai mult despre rimă decît despre sunet ca expresie a gîndului. Poate singura încercare de acest soi a făcut-o G. Ibrăileanu, cînd a căutat a separa poeziile lui Eminescu după cum ele au fost scrise în iambi sau în trohei, legînd aceasta de starea sentimentală a poetului, de biografia lui etc...

Fenomenul merită să fie studiat mai în amănunt. Sînt sigur că se poate pătrunde ceva din misterul acestei corespondențe dintre gîndirea poetică și muzica literară.

Opera lui Eminescu este un material de experiență deosebit de fecund. Puțini poeți au fost atît de exigenți în căutarea potrivirii perfecte dintre mersul gîndului și sunetul pe care să-l facă vorbele ce au de exprimat acest gînd. Tot G. Ibrăileanu, vorbind de satira a III-a, spunea că, după pasajul scrisorii :

De din vale, de Rovine...

care seamănă cu un solo subțire de violină, gîndul ia amploarea colectivă a orchestrei, cu mulțime de instrumente, cu alămuri, cu tobe :

De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii

exprimînd, prin această schimbare de sonoritate, trecerea de la muzica intimă a confidenței personale la vocea publică și polemică a justițiarului, a celui ce vorbește în numele Istoriei, în numele Popoarelor și Veacurilor.

Vă aduceți aminte de acea *Odă (în metru antic)*, care începe cu :

Nu credeam să-nvăț a muri vreodată

și sfîrșește cu :

Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă.

Eminescu fusese — cum zic manualele școlare — un poet „pesimist". Moartea era unul din gîndurile sale preferate. Ideea morții se găsește aproape în toate poemele lui. În unele din ele, ca *Despărțire*, deși ideea fundamentală este aceea a separației, a pierderii femeii iubite, încet-încet, din tristețe în tristețe, din aducere aminte în aducere aminte, poetul alunecă tot mereu spre gîndul morții ; și, odată ajuns aici, ideea morții nu mai poate pleca. Ultima treime a bucății este o splendidă și sinistră închipuire a morții fizice.

În alte poeme, ca *Mai am un singur dor*, ideea morții este permanentă, dar redusă, restrînsă la un aspect special, la una singură din conduitele morții (și care e departe de a fi cea mai importantă), la conduita testamentului.

Există însă o bucată unde nu numai că se vorbește despre moarte, dar unde nu se vorbește decît de asta, unde moartea e tema fundamentală, „subiectul", și unde nu-i vorba de cutare aspect al morții, ci de moarte în genere, de moarte pur și simplu. Este acea *Odă (în metru antic)* de care am pomenit mai sus, singura poezie a lui Eminescu scrisă în metru antic.

Și aici găsim perfecta corespondență dintre forma muzicală a poemului și conținutul lui moral. Pentru a exprima ideea morții, idee curioasă între toate, căci are într-însa patetic și răceală, solemnitate și disperare, este nevoie de sonorități metrice totodată aspre și vibrante, de versuri care să curgă cu o majestuoasă monotonie, cu acea regularitate gravă și seacă, teribilă și nepăsătoare a pen-

dulului de orologiu. Era nevoie de un ritm poetic care să semene cu zgomotul uniform al mașinii de măsurat timpul. Era nevoie de metrul antic.

Orice alt tempo ar fi fost nepotrivit. Și Eminescu și-a dat instinctiv seama de asta. Singura lui poezie unde subiectul este moartea e totodată singura lui poezie scrisă în metru antic. O dovadă mai mult că Eminescu a avut sentimentul acestei corespondențe este faptul că forma, forma materială a versurilor, el o socoate atît de importantă aici încît o face să figureze în însuși titlul bucății. Poemul se numește *Odă (în metru antic)*.

În sfîrșit, încă o dovadă că Eminescu simțea această secretă afinitate dintre ideea morții și scandarea de metronom este că, atunci cînd, în cursul unui poem (unde vorbește de tot soiul de lucruri), gîndul se așează mai insistent pe ideea morții, deodată versul își pierde elasticitatea, pentru a înțepeni, mîndru și rece, într-o cadență fixă. Vă amintiți de ultimele cuvinte ale satirei întîi :

Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții !

Este foarte rar, foarte extraordinar ca două lungi versuri ca acestea să fie absolut identice, identice pînă în cele mai subtile detalii ritmice. În ambele, cadența este aceeași. Faptul că în interesul versului fiecare măsură e diferită de celelalte dă și mai mare putere acestei monotonii rezultate din repetarea întocmai a exact aceleiași varietăți, a aceluiași aranjament în diversitate.

Identitatea este un lucru izbitor mai ales cînd ea se altoiește pe diversitate, cînd adică o mare bogăție de detalii se reproduce aidoma, ca număr și ordine de succesiune.

Iată de ce ultimele două versuri ale *Scrisorii I* cad ca plumbul pe imaginația cititorului, care nu le mai uită niciodată. Căci ele au cîntat muzica morții, muzică ce va impresiona întotdeauna cel mai tare mințile noastre.

Critica literară aplicată la versuri conține ceva fals. Am avut mereu sentimentul că acest gen de critică calcă mereu alături. Lăsînd la o parte cazul (care e, vai, cel mai

frecvent) cînd critica literară este doar un șir de incoerențe incontrolabile și pretins-sprijinite pe citații (de cele mai multe ori fără nici o legătură cu afirmația domnului critic) — păstrînd numai cazurile cînd critica literară purtînd asupra unei opere poetice are valoare critică, avem sau o analiză generală a sufletului poetului, sau o analiză filozofică a ideilor morale cuprinse în operă, sau simple afirmații asupra frumuseții armonice a versurilor. Dar niciodată, sau aproape niciodată nu se pomenește de problema centrală pentru genul poetic, problemă în jurul căreia gravitează toate celelalte. Este problema corespondenței dintre muzică și conținut pasional, dintre acea muzică specială a cuvintelor și valoarea semnificativă a noțiunilor exprimate de acele cuvinte. Nu s-a zis oare că poezia tinde să fie arta unde fiecare cuvînt trebuie să producă efectul lui estetic ? Este arta cuvintelor prin excelență, a vrajei pe care vorba o exercită ca atare, prin dublul său efect de sonoritate fizică și rezonanță morală în regiunea visului, a închipuirii noastre. Aceasta e o problemă capitală de care trebuie să se ocupe critica literară ori de cîte ori studiază opera unui poet. Celelalte probleme, secundare toate față de cea dintîi, răsar de la sine odată ce prima a fost pusă. Iată exemplul lui Eminescu. A fost de ajuns să privim versurile sale — oricare din ele — sub acest unghi al corespondenței dintre sunet și imagine, pentru ca toate celelalte probleme (de biografie, de temperament etc...) să răsară mai clare, grupate, organic în jurul chestiunii centrale.

Viața românească, an, XXXII, nr. 5,
mai 1940

TRISTEȚEA „SCRISORII PIERDUTE"

Imi amintesc de o conversație de demult, între Topîrceanu și Ibrăileanu, în care amîndoi căzuseră de acord că unul din marile farmece ale mediului caragialian este „viața ușoară". În acea lume de mitici pe care nici o problemă „vitală" nu-i neliniștește, viața curge ca o leafă. Sigur și lin. Nu se petrece niciodată nimic, sub jovialul firmament al popeștilor și protopopeștilor noștri.

Aveau numai în parte dreptate Topîrceanu și Ibrăileanu. Căci mai este și... *O scrisoare pierdută*, unde lucrurile stau puțin mai altfel. Ar fi greu să spunem că acolo „nu se petrece nimic". Dimpotrivă, probleme „vitale", chestiuni autentic grave tulbură și „neliniștesc" aproape toate personajele. Tipătescu, Zoe, Trahanache, persoana „însemnată dar becher", Cațavencu. Toți aceștia sînt, de la începutul și pînă la sfîrșitul poveștii, sfîșiați de cele mai groaznice dubii, de cele mai chinuitoare riscuri și perplexități.

Și totuși, s-ar putea, într-un sens, spune că „nu se petrece nimic", pentru că „pînă la urmă" nu se produce nici una din catastrofele, nici unul din dezastrele care în mod firesc ar fi trebuit să se întîmple, ca o logică consecință a atîtor infamii, ca o normală sancțiune a atîtor vinovății.

La prima vedere, și judecînd formalist, avem aici un tipic caz de „happy end", de deznodămînt fericit. Totuși,

încă de cînd eram adolescent m-a mirat faptul că lectura sau spectacolul acestei piese mă lăsa întristat. N-aveam deloc impresia că povestea „se isprăvește bine". Și într-adevăr, poate oare ceva să se termine mai rău decît așa ? O absolută impunitate a tuturor marilor și micilor infamii ! Poate exista ceva mai deprimant ? În această operă avem, cu intensitatea ei cea mai mare, viziunea lui Caragiale despre tînăra burghezie românească. Ea îi apărea ca o lume lovită parcă de un farmec malefic. O lume în care, dacă deșerți întreaga cutie a Pandorei, tot nu se întîmplă nimic. Acțiuni, acolo, există. Reacțiuni, și mai ales sancțiuni, niciodată. Această neputință a evenimentelor de a se constitui în pedepse și recompense ia, dacă ne gîndim bine, aproape înfățișare de lucru blestemat. Caragiale care, cum zicea chiar el, vedea „enorm" și simțea „monstruos", a avut toată viața lui obsesia acestei închipuiri. De aceea, privea el cu atîta nepăsare în jurul lui. „Îi urăsc, mă !" spunea el lui Ibrăileanu despre personajele sale.

„Viață ușoară" ? Da, desigur, dar nu în sensul jovial, cum o înțelegeau cei doi scriitori ieșeni, ci într-un sens dezesperant și dezamăgitor. Viață ușoară, fiindcă în lumea oligarhiei, faptele cele mai murdare nu ajung niciodată să fie pedepsite. Parcă în virtutea unei vrăjitorii, canaliile, escrocii și tîmpiții sînt și rămîn tabù.

Dar mai este un aspect al aceleiași probleme care n-a fost încă observat.

Caragiale era prea mare artist ca să nu simtă nevoie de a introduce, printre atîția imbecili, javre și păcătoși, măcar una sau două ființe generoase. Și le-a introdus. Dar cum !!

Vă gîndiți desigur la cetățeanul turmentat. Nu restituie el oare gratis scrisoarea ? Adică în fond, cere și el ceva. Dar cît de idealistă este modesta sa pretențiune ! Tot ce vrea el e să fie lămurit în sacrele lui îndatoriri civice. Vrea să i se explice pe cine trebuie să voteze !

Din păcate, cetățeanul turmentat nu este onest, ci... bețiv. Cînd omul e afumat, găsește totdeauna cîte o „idee" care se ține scai de mintea lui obnubilată. Această idee fixă este la el teoria „andrisantului cunoscut", o idee mare, care îl umple de „personalitate", căci îi amintește

de fostele sale înalte demnități publice, cînd, ca factor poștal, colabora bugetivor la conducerea statului. Dar, deosebit de asta, se știe că atunci cînd omul e beat și-i intră în cap o idee, o urmărește pînă-n pînzele albe, adică, concret : pînă la deplina ei realizare materială.

Amară deriziune a onestității, generozității, dezinteresării materiale și conștiinciozității profesionale, toate aceste virtuți refugiate în mintea încețoșată a unui bețiv în exercițiul funcțiunii !

Dar batjocura nu se oprește aci. Caragiale a mai introdus un personaj, tot atît de „generos". Este Zoe Trahanache, Coana Zoițica, „damă bună".

Într-adevăr, la prima vedere ea este bunătatea personificată, sinteză a tuturor evangheliilor, cu toate clasicele „iubește-ți dușmanul", „întinde și celălalt obraz" și alte asemenea. Căci Zoe nu numai că dăruiește lui Cațavencu libertatea, onoarea, situația socială pe care cu un singur gest, i le-ar fi putut lua, dar îi mai aruncă și uluitoarea frază : „lasă, domnule Cațavencu, că doar asta nu-i cea din urmă Cameră !" Așadar, pe dl. Cațavencu, omul cel mai imoral din toată colecția de păcătoși din acea urbe, coana Zoe îl „primește în partid" ca pe o excelentă achiziție pentru „ai noștri", ba chiar îi promite tocmai acel scaun de deputat, izvor al atîtor infamii de pe urma cărora suferise, cel mai mult, tocmai ea !

Acum înțelegem de ce Caragiale, căruia îi plăcea să „vadă monstruos" a simțit nevoia să introducă un personaj în care însăși generozitatea să devină ceva monstruos, atît prin dimensiunile ei cît și prin ironica ei absurditate și enorma ei imoralitate. Generozitatea coanei Zoițica demonstrează matematic turpitudinea structurală a burgheziei românești. Teorema era aceasta : maximum de generozitate nu poate duce decît la maximum de imoralitate în lumea oligarhiei românești. Gestul eroinii pare a fi limita matematică a bunătății. Dar efectele acestui gest exprimă infinitul nedreptății sociale. Recompensa cea mai mare, pentru ignominia cea mai mare.

Să analizăm mai de aproape cazul coanei Zoițica, de care criticii literari s-au ocupat prea rar. Este surprinzător cum nu au văzut criticii că acest personaj este poate,

într-o anumită privință, mai interesant decît celelalte, căci este monstruos fără a avea nevoie să fie caricaturizat.

În fond, de ce iartă coana Zoițica așa de lesne și așa de entuziast ? Desigur, fiindcă acum e fericită. Fericită pentru că „a scăpat". Și a scăpat nu de o plictiseală, ci de o catastrofă. Nu-i oare (zice-se-va) foarte omenesc ca, la bucurie, să-ți dai și cămașa de pe tine ?

Aparent, așa este. În realitate, chestiunea e mai complicată. Nenorocirea personală a Zoițicăi, ce-i drept, a trecut. Dar imoralitatea lui Cațavencu a rămas. Ignominia lui este aceeași, ticăloșia șantajistului, a escrocului, a arivistului, a plastografului, a demagogului, a lichelei, a canaliei, toate acestea au rămas intacte. N-au dispărut cîtuși de puțin prin faptul că doamna Trahanache a scăpat de griji. Cînd primejdia era în toi, atît Zoe cît și Trahanache înfierau imoralitatea lui Cațavencu. De ce acum aceeași imoralitate nu-i mai supără deloc ? E foarte simplu. Pentru că ea nu-i supărase în fond niciodată. Indignarea lor era o poză, ca tot ce se făcea în societatea claselor dominante din realitatea românească. Indignarea lor era falsă, cum erau toate conduitele oamenilor din universul caragialian. Minciună erau și onestitatea cetățeanului turmentat, și democratismul, liberpansismul, progresismul lui Cațavencu, și fanatismul lui Farfuridi, și „patriotismul" tuturora. Dealtfel, minciuna, în societatea burgheză, e încă mai generală decît ne-o închipuim, căci se manifestă nu numai în formă, în exprimarea ei exterioară, ci și în conținut, care este — cum a arătat așa de bine Marx — plin de contradicții și înșelătorii nemărturisite. Să nu ne mirăm deci dacă, în societatea românească de atunci, minciuna „ședea cu regele la masă".

Această minciună, Caragiale a zugrăvit-o în două feluri. Cel mai adesea, prin comicul ușor, spumos al „amicilor" Lache, Mache, Tache, cu al lor moftologic și „cicloped ic" limbaj. Alteori, mai rar, a folosit un alt fel de comic, mai profund, mai sumbru, mai aproape de amărăciunea sarcasmului, mai aproape de ceea ce se cheamă „enormitate", adică hiperbolă reală.

O asemenea enormitate exprimă personajul lui Zoe Trahanache. Această ființă, sub o înfățișare seducătoare,

sentimentală și grațioasă, ascunde o etică profund viciată. Concepția ei morală este aceasta : „principalul în viață, și chiar rostul însuși al acestei lumi, este să-mi fie mie bine. Cine se pune în calea plăcerii mele este prin definiție un om imoral. Iar dacă el a încetat de a mă mai deranja, ce vreți să-mi pese mie că este sau nu este imoral ? Treaba lui. Ba chiar, acum că mi-a trecut supărarea, sînt dispusă să-l privesc cu simpatie. Să-l și folosesc. S-a dovedit iscusit în arta de a face rău ? Cu atît mai bine. El poate, prin maliția lui, să ne facă multe servicii. E o bună achiziție pentru ai noștri."

Așadar, o enormă minciună sînt generozitatea, toleranța, bunătatea coanei Zoițica. Dar nu-s forme goale. Au un strașnic conținut. Atîta doar că e altul decît predica de pe munte...

Lui Caragiale îi plăcea „monstruosul". O declara el însuși. Dar, artist subțire, îi repugna monstruosul de „Grand Guignol", care este patologie pură și simplă. Anestezia morală pe bază de egoism burghez, a coanei Zoițica, nu e patologică, ci fenomen curent, întîlnit pe toate drumurile în lumea banului și virtuților burgheze.

Acestei insensibilități la tot ce este generos și drept îi corespunde o hiperestezie cînd e vorba de interes, și mai ales de bani. Iată cîteva fapte, culese tot din *O scrisoare pierdută* și la fel de neglijate de critica literară.

Pristanda, după ce se întoarce de la „conferința" lui cu Cațavencu arestat, anunță, scurt, că stimabilul vrea o mie de poli sau deputația.

Despre această mie de poli criticii nu vorbesc niciodată. E drept că nici persoanele din piesă (Tipătescu, Zoe etc.) nu vorbesc de ea. Dar tocmai despre acest fapt (că nu vorbesc) ar fi trebuit criticii să vorbească și să se întrebe de ce. De ce această tăcere, din partea interesaților, de ce această curioasă ignorare voită și categorică a unei excelente soluții ? Soluție radicală, și mai ales, soluție relativ ușoară. Căci ce contau 20 de nenorocite de mii de lei la averile lui Trahanache, Tipătescu și Zoe reunite ? Dacă un pîrlit ca dl. Cațavencu găsise 5 000 de lei pe poliță, pentru cele trei persoane sus-puse o asemenea sumă ar fi fost un fleac (6 000 de lei de cap).

Multe se ascund îndărătul acestei conduite la prima vedere neverosimilă. Este, firește, întîi, oroarea în genere a burghezului de a debursa. Dar este mai ales oroarea lui de șantaj. Pe acest șacal, pe care nu-l deranjează nici furtul, nici omorul, nici războiul, șantajul îl indignează și-l înnebunește. Și înțelegem de ce. Un șantaj este o estorcare fără sfîrșit. În romanele polițiste occidentale (scrise de autori burghezi, pentru cititori burghezi) vinovatul e totdeauna pedepsit. Cu o singură excepție (care, ea, este fără excepție) : cînd criminalul a ucis pe un șantajist ca să scape de el. Autorul romanului îl va ierta de orice pedeapsă, convins fiind că asta satisface și morala cititorului.

A se lăsa prostește șantajat, a plăti prețul, chiar relativ mic — și în speță nu era exorbitant — burghezul consideră asta ca o adevărată dezonoare. Șantajistul trebuie combătut sau fizic, cu revolverul, sau... moral (dacă se poate spune) prin contra-șantaj. Și este exact ce intenționează familia Trahanache — Tipătescu (tratament homeopatic, legitimă apărare).

Alt fapt, și el nebăgat în seamă de critici și avînd cam același tîlc. La un moment dat Tipătescu, disperat, îi propune lui Zoe să fugă împreună. Desigur nu în America sau în colonii. A fugi împreună înseamnă pentru ei a divorța și a se căsători, într-o societate unde nici divorțul, nici căsătoria nu erau oprite de lege. Și într-o „lume bună" unde asemenea scandaluri „high-life" erau mai degrabă interesante decît dezonorante. Dar Zoe refuză energic. Bineînțeles, mințind. Adică pretinzînd că ar ajunge atunci de rîsul lumii (de rîsul lumii fiindcă renunța la prostituția cu Trahanache, pe care o cunoșteau toți, și se căsătorea din dragoste sinceră, cunoscută și ea de toată lumea !). În realitate, nu voia să-l piardă pe Trahanache, capital prețios. Om bogat, cu vază, șeful (adică prinț consort, căci monarhul era ea) politicii locale, tolerant, credul, ramolit gata, iată comoara la care sentimentala Zoe nu poate renunța. Trahanache e o mai bună afacere decît căsătoria cu Fănică, pe care totuși, și în al ei josnic fel, îl iubea sincer...

Lumea descrisă de Caragiale în *O scrisoare pierdută*, prin toate detaliile ei, este o lume damnată, o lume făcută numai din abjecțiune și ignominii, o lume unde chiar generozitatea cea mai mare exprimă egoismul cel mai mare. Nu este deci de mirare că spectatorul pleacă întristat.

Viața românească, an. 18, nr. 6, iunie 1962.

LA APARIŢIA PRIMULUI VOLUM DE VERSURI DE ARGHEZI

Ce relativ puţină laudă a stîrnit volumul de versuri al lui Arghezi — acest ospăţ împărătesc al simţurilor şi al minţii !

Ar trebui să mă întorc la anii adolescenţei mele, la zilele cînd „descopeream" înfiorat, pe Baudelaire, pe Shakespeare sau pe Hugo, ca să mai găsesc o emoţie comparabilă cu aceea pe care am încercat-o citind *Cuvinte potrivite*.

Eminescu — spunea Ibrăileanu — este „arian". Simţămintele sale sînt comune întregii seminţii indoeuropene. Arghezi, el, e întruparea liricei citadine româneşti.

Se numeşte liric, un poet care împerechează cosmologia cu destăinuirile sale intime. Fără sentimentul Cosmosului, spovedania nu e lirism, ci radotaj. Şi cum românul nu e un animal metafizic, a fost natural ca Eminescu, primul nostru mare liric, să depăşească sufletul românesc, să fie, cum spunea Ibrăileanu, un poet general arian.

Dar, după mai multe decenii de cultură, am putut avea pe Arghezi. Este o adevărată dată în istoria civilizaţiei noastre. Şi pentru că în istoria universală a literaturilor, importanţi sînt tocmai aceia care îmbogăţesc simfonia internaţională cu o notă specific naţională, Arghezi, dacă limba românească ar deveni limbă europeană, ar fi poate, din acest punct special de vedere, mai important ca Eminescu.

Tocmai pentru că românul nu obişnuieşte să aibă insomnii din cauza problemelor transcendente, tocmai pentru că e practic şi vesel, tocmai pentru că nu are vocaţie pentru frămîntări abstracte — de aceea tocmai este interesant şi unic felul în care un tîrgoveţ moldovalah reacţionează atunci cînd fiorii metafizicii îi violează sufletul.

Tudor Arghezi este omul acesta. Şi interesul e aşa de mare încît ne vom apropia de el cu acea curiozitate cam ofensatoare cu care studiezi un animal rar.

Şi mai întîi, vreau, în ordinea cosmică, să vorbesc de relaţiile lui Arghezi cu Dumnezeu.

Pe un franţuz, englez, german, danez, american sau rus — Dumnezeu îl poate frămînta sau linişti, deznădăjdui sau entuziasma. Îl poate hotărî la un ateism viteaz şi coerent, sau îl poate îmboldi la muncă tacticoasă, monotonă — monotonă ca însăşi viaţa în împărăţia cerurilor. La Arghezi nu găsim nici una din aceste reacţii. Pe Arghezi, Dumnezeu îl „agasează". Dumnezeu se ţine scai de capul lui Arghezi. În toate bucăţile acestui poet, întîlnim acelaşi sentiment de arţăgoasă enervare împotriva unei divinităţi care sfîrşeşte prin a-l obseda ca o ranghenă. Rezultatul e că, în faţa celor sfinte, Arghezi simte mereu o nevoie iconoclastă de a scandaliza, care însă se traduce modest printr-o maliţioasă ireverenţă.

Iată o bucată tipică. Se numeşte : *Jignire :*

> Am luat pămînt sălbatic din pădure
> Şi-am frămîntat cu mînă de olar
> În parte, fiecare mădular
> Al fiinţei tale mici de cremene uşure.

Modelul statuii este fecioara Maria. Autorul ne previne că întrebuinţează material românesc :

> Nepreţuind granitul, o, fecioară !
> Din care-aş fi putut să ţi-l cioplesc
> Am căutat în lutul rumânesc
> Trupul tău zvelt şi cu miros de ceară.

Şi, după ce sculptează el o bucată de vreme, deodată ne face această confidenţă despre relaţiile lui unilaterale cu Maria :

Și dacă-n sîni și șold a-ntîrziat
Mîna-mi aprinsă, eu sînt vinovat...

Sau, altădată *(Psalm)*:

Cercasem eu, cu arcul meu
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!
Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria.

Dar eu rîvnind în taină la bunurile toate,
Ți-am auzit cuvîntul, zicînd că nu se poate.

Iată-l pe dumnezeu în situația de ministru care spune impetrantului cam lacom că ce cere el nu se poate. Scurt. Și știm cu toții ce vine după refuz, din partea impetrantului.

Altă dată *(Belșug)*:

Căci Dumnezeu, pășind apropiat
Îi vezi lăsată umbra printre boi

Iarăși echivocuri și cviprocvouri care îl pun pe părintele celest într-o situație oarecum de inferioritate.

Alteori *(Psalm)*:

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămîn cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu: „Este!"

Sau (alt *Psalm*):

Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din cînd în cînd, cîte un pui de înger

(ceea ce involuntar trezește imaginea unui „picol" comisionar).

Alteori *(Mîhniri)*:

Căci pe cînd schivnicii cu toții
Se pedepsesc, amar, ca hoții
Cu post uscat și ascultare,
Jertfind în Săptămîna Mare,

La el, azi noapte, în chilie,
A-ntîrziat o fată vie,
Cu sînii tari, cu coapsa fină
De alăută florentină.

Și Dumnezeu, ce vede toate,
În zori, la cinci și jumătate
Pîndind să iasă, prin perdea,
O a văzut din cer pre ea.

Și ce putea face acest biet bătrîn, decît să o vadă, și să tacă, punîndu-și pofta-n cui!

Elanul spre Dumnezeu al lui Arghezi e irezistibil și cronic. Și deodată, descoperă că nu va ajunge la El, căci e om, căci e român, căci de la el la îngeri vede toată cohorta de pehlivănii omenești, care nu pot fi șterse dintr-un condei, căci și ele-s lucruri, ca oricare altele. Poetul, cu toată sinceritatea, cu toată bunăvoința, se vede veșnic prins, cum spune Arghezi:

Între înger și măgar

La prima strofă, îl vede pe Dumnezeu venind. La a doua e în extaz. La a treia, îi sare țandăra. Iar la a patra, ori îi descoperă cine știe ce ridicol, ori i-o taie scurt, constatînd bunăoară, că „i-a văzut umbra printre boi", ceea ce trezește imaginea cerescului părinte coborît să se preumble printre creaturile sale preferate.

Cititorii să nu mă înțeleagă greșit.

Îl ador pe Arghezi. Fără absolut nici o rezervă. Ce spun aici nu sînt rezerve. Sînt doar explicații pentru ce îl ador. De ce este unic, de ce este autentic, de ce este „poet popular".

Iată un exemplu de cît de specific românească este inspirația poetică a lui Arghezi. Cui altuia decît unui român i-ar fi venit în gînd să cînte, cu seriozitate, cu ironie rea, pe Proști. Nicăieri ca la noi nu este mai tare prejudecata inteligenței. În țara noastră de mandarini, proștii chinuiesc populația poate mai rău c-an oricare altă țară. Iată-l atunci pe Arghezi cîntînd toată imbecilitatea ome-

nească triumfală și dezolantă într-o odă (*Binecuvîntare*), singura poezie, în toată literatura universală, care are ca temă : *prostul*.

Noroc, fiți fericiți !
(...)

Bieți rătăciți,
(...)

Dormiți, dormiți,
În monarhia minerală
Cu-obrajii storși și gălbejiți,
Lipiți de carnea triumfală,
Pe care lumile ziditi
Și pofta-vă banală.
(...)
Și însumi bine-vă-cuvînt ;
Căci e nevoie pe pămînt
Să vă-nmulțiți,
Să ne-apăsați, să ne înlănțuiți
Și veacuri oarbe să clădiți.
Dormiți, dormiți !

Bineînțeles, tot ce citez eu nu sînt pasagiile cele mai frumoase. Cum spuneam, eu explic.

Și fiindcă e vorba de explicații. Aș vrea să lămuresc cîteva chestiuni secundare.

Un critic român a găsit în unele bucăți de Arghezi sonorități eminesciene. De pildă în *Doliu :*

Mai mult, tu nu vei mai vedea
Nimic, nici cer, nici flori.
S-au prăfuit din zarea ta,
Ca niște nori.
Nici zare nu vei mai avea
Nici mîni cu care s-o măsori
În geamuri, prin perdea.

De-acum străină mîna ta
Îți va ședea deoparte
Ca un condei, pe undeva
Alăturea de-o carte.

Și ochii tăi, de gura ta
Vor trece mai departe
Decît un nufăr de o stea.

Orbit-a viața, și, cu ea,
Și cîntecul și luna,
Și unda-n care strălucea
S-a stins pe totdeauna.

Într-adevăr. Este exact melodia lui Eminescu. Ceva mai mult. Autorul parcă s-ar fi gîndit să cînte ca el. Și chiar așa și este. Acesta-i adevărul. S-a silit. Nu-i reminiscență inconștientă. E sforțare voluntară. De ce ? Iată ce cred.

Citiți o primă dată bucata cu accentul plîngăcios și atandrisat al unei domnișoare roze și înduioșate care recită pe marele nostru poet național. Nu veți înțelege nimic din poezia lui Arghezi.

Dar citiți încă o dată bucata, de data aceasta cu un ton viril, supărat, tăios. Citiți-o cu încruntare, ca pe o bucată de proză. Veți vedea : deodată, sensul vorbelor se trezește, întreg, cu tot modernismul lor așa de puțin eminescian. Veți recunoaște atunci că niciodată conținut de poezie n-a fost mai străin spiritului lui Eminescu.

Aici Arghezi ne spune, scurt, apăsat, conștient, că s-a isprăvit. E supărat ; deznădejdea lui, concentrată cum e, nu plînge. E mai aproape de blestem decît de lacrimi. Observați că imaginile nu-s sfîșietoare, ci de o frumusețe oarecum filozofică. Nu este înduioșare, nici disperare cu derivative în literatură. Este o atitudine de supărare lucidă.

N-a fost reminiscență eminesciană, ci aplicare a unei legi generale care stăpînește poezia — ba chiar literatura toată, anume că forma e subordonată conținutului, că o anumită temă își cere o anumită tratare materială. „*Doliul*“ este subiectul atît în poemul lui Arghezi cît și în *Adio* al lui Eminescu, numai că în ultimul caz e un doliu „la figurat“, în sens moral și social, pe cînd la primul e mai cu seamă o dispariție materială în universul fără margini. Aceste deosebiri de nuanță dintre cele două poeme își găsesc exactele lor corespondențe în deosebirile de ton despre care vorbeam. Același ritm la Eminescu e scăldat

în melancolie. La Arghezi glasul nu e melancolic, ci necăjit, aproape revoltat. Amărăciunea aici nu duce la lamentații, ci la superioare considerațiuni asupra reintrării fostei biete aventuri umane în imensitatea rece a cosmosului.

Există o altă poezie (*Biserica din Gropi*) care amintește leit pe Verhaeren :

Biserica necunoscută, cu hramul șters, cu vîrful rupt,
Cu turla leșinată-n aer, se încovoaie-n osteneală
Și streașinile-i, adăposturi de cuiburi, prinse dedesubt.
Păzesc și-a îngerilor palizi închipuită poleială.
(...)
Dar el, oltean cu coșuri pline și cu balanța fără greș,
Întîrzie din drum la tine, cînd drumul lui spre tine duce.
Ia cobilița din spinare, cu coșurile de cireși,
O pune jos și, cu sfială, scoțînd căciula, face cruce.

E drept că seamănă cu Verhaeren, cu multe din bucățile acestuia. Și totuși aici e altceva.

O moară de vînt, în mijlocul peisajului flamand. E toată Belgia. O bisericuță tăcută și neștiută, în mijlocul șesului românesc. E toată țara noastră aici.

Le moulin e harta poetică a țării lui Verhaeren. Arghezi cînd a vrut și el să facă asemenea geografie lirică, a simțit că un anumit ritm convenea cel mai bine.

Alteori, Arghezi amintește de Baudelaire. Iată de pildă, în bucata *Satan :*

Gol în imensa zare, tăcut și gînditor
Cu brațele păroase, la piept, făcute cruce,
Privea la luntrea-mi albă pe undă cum se duce
Tîrîtă de vîrteje, — picior peste picior.
(...)
El își întoarce capul puțin, strîmbînd în loc
Planetele ca mingea, și luna cum e chifla —
Și încruntînd sprînceana pe ochiul lui de foc,
Răspunse Europei, orgolios, cu tifla.

Arghezi seamănă la suflet cu Baudelaire. Sau mai precis, este exact contrariul lui Baudelaire (căci contrariul implică asemănare).

Pe amîndoi, lucrurile sfinte îi agasează. Deosebirea este doar că Baudelaire se ocupă de cele sfinte fiindcă Dumnezeu și Maria îl agasează, pe cînd la Arghezi avem situația inversă : Dumnezeu îl agasează tocmai pentru că simte nevoia să se ocupe de el.

Misticismul lui Arghezi e primordial, nu derivat. Dumnezeu îl obsedează. De aceea îl și plictisește.

La Baudelaire e altceva. Sentimentul lui primar e pofta de a scandaliza. Și pentru că în nici un domeniu scandalul nu e mai facil, mai la îndemînă și mai eficace ca în acel al religiei, Baudelaire se vede înclinat să lege un fel de prietenie literară cu Dumnezeu și subalternii săi.

Arghezi se mai potrivește cu Baudelaire și în altceva. Amîndoi au meritul — unul în lirica franceză, altul în cea românească — de a împămînteni prozaicul în poezie. Ceea ce izbește la Baudelaire este cum știe să descrie cîte un lucru foarte trivial, cu vorbe oarecare, obișnuite, cotidiene, dar făcînd laolaltă un ansamblu parcă săpat în piatră, cu perenitate de statuie și cu majestate de monument.

Și Arghezi are această artă, de a obține efecte lirice incomparabile din simpla povestire a unui fapt divers, și chiar vulgar. Ar fi crezut cineva că păduchii de pe corpul eroului i-ar putea da acestuia măreție ?

Închis în turnul morții din poruncă,
Prințul e-ntreg, dar gîndurile-l dor,
Ca niște vulturi negri ce-și aruncă
Între cotețe rotirile lor.

Puterea lui întreagă și vitează
Ascultă-n noaptea de safir și lut,
Din depărtare, calul că-i nechează,
Care prin adieri l-a cunoscut.

Și cum îl rod păduchii cîteodată
Pe dedesubtul platoșei domnești
Prințul te simte, spadă fermecată
Prinsă de șold, c-ai tremurat și crești.

Ca grămătic al poeziei seamănă Arghezi cu Baudelaire. Seamănă puțin și sufletește prin acel satanism de care vorbeam. Dar ce deosebire de amploare ! Baudelaire, cu toată perfecția lui, e totuși puțin. Nu-l vedem niciodată ca Arghezi împerechind, deodată, într-o strofă, stele, pomi, îngeri, mici ocupații omenești, apoi o floare, un păianjen, și pe urmă o apostrofă directă ca o trîmbiță, sau cîte un strigăt de durere sfîșietoare, spunînd toată uscăciunea unui entuziasm care se scrie și cade.

Impresionant la Arghezi este că acest poet așa de liric nu devine niciodată sentimental. Iată o bucată caracteristică : *Chemarea,* povestea unui fir de iarbă crescut între două spărturi de trotuar, și prins de o naivă bucurie, cînd vede că „un țînțar de moțu-i aurit se prinde !". Bucuria celui nebăgat în seamă cînd vede că și el slujește la ceva. Și fără dulcegărie. Mai degrabă, cu puțină ironie, și mai ales un fel de răceală aspră. Arghezi totdeauna pare a spune : pot vorbi de lucruri înduioșătoare, căci eu nu mă-nduioșez niciodată.

Tulburător în versurile lui Arghezi este că, la fiecare pas, răsar vorbe de cele care se înfig în ființa noastră ca o grefă. Iată toată tristețea lumilor :

S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus.
Cît lumea-i era piscul, și-n pisc plîngea Isus.

și

O stea era pe ceruri. În cer era tîrziu.

sau :

Deschid cartea : cartea geme
Caut vremea, nu e vreme.

sau :

Știți voi ce vorbă este vorba ieri ?

Dar termin citațiile și chiar aprecierile. Sub ochiul sociologului — punct de vedere care îmi este cu deosebire scump — Arghezi e primul liric specific român. Primul care reacționează cu adevărat românește, atît față de evenimentele curente cît și în fața misterelor chinuitoare ale cosmosului. Și direct. Fără concursul cărților, cum fac toți ceilalți poeți români. Arghezi este un om foarte cultivat. Dar lirica lui nu are nimic livresc. Arghezi este singurul nostru poet popular neanonim.

Viața românească, an XXI, nr. 2 și 3, februarie-martie, 1929.

POETUL TOPÎRCEANU

Topîrceanu nu este un umorist. Sau atunci ar trebui să spunem același lucru despre Hugo, Baudelaire, Valéry, Eminescu, Nietzsche, Laforgue și mulți alții. Căci toți marii poeți au momente cînd „fac haz" de absurditatea lucrurilor, de micimea oamenilor, de sărmanele escrocherii cusute cu ață albă ale Destinului. Acest umor este filozofic — și atunci este sarcasm ; sau este rău — și atunci e ironie ; sau e pur și simplu amuzat ; în tot cazul însă nu poate fi poet cui îi lipsește această atitudine umoristică permanentă în fața lucrurilor.

A avea un zîmbet — cum zic francezii — „goguenard" în fața Naturii, a privi întreagă această Natură ca pe o comedie curioasă, ca pe o farsă ineptă, înduioșătoare și adevărată, ca pe ceva totodată ridicol și serios, ridicol pentru că universul e plin de cusururi, serios pentru că nu poate fi altfel și nici nu putem concepe cum ar fi altfel ; — a privi cu ochi amuzați și gravi la această „panaramă" este de competența nu a umoristului, ci a unui personaj cu mult mai prestigios decît dînsul, anume : de competența Poetului (poate, chiar de a lui Dumnezeu, cu care poetul are atîtea trăsături în comun).

Topîrceanu nu era umorist. Era poet. Cînd a prezentat odată directorului unei trupe de reviste din București o serie de „numere" în versuri, directorul l-a refuzat. Găsise cupletele fără haz. Ceea ce nu i s-ar fi întîmplat lui Caragiale. Acesta era într-adevăr umorist, adică (și

asta e poate cea mai bună definiție) avea „mania omenescului", îi plăcea să privească pe om și numai pe om ; ceasornicăria lui îl interesa prodigios ; îl indigna și-l făcea să rîdă. Dar, dincolo de această ceasornicărie, nu-l mai interesa cu adevărat nimic. Umoristul ignoră „Natura". Sau atunci o tratează, ca orice alt cetățean, făcînd-o obiect de știință sau obiect de admirație. Umoristul nu știe a avea atitudine umoristică în fața naturii. Această curioasă conduită aparține numai poetului.

Căutați în opera lui Eminescu. Nu veți găsi aproape nici un rînd unde natura să fie descrisă numai pentru pura și simpla ei frumusețe. Plopii fără soț, lianele din apă, norii lungi pe șesuri, mișcătoarea mărilor singurătate, vînturile, valurile, — toate elementele naturii sînt la Eminescu împletite cu subtile semnificații umane, deopotrivă sordide și resplendescente, ironice și terifiante. Acel umor cosmic — care nu e sarcasm, căci poate conține înduioșare și ceva cald părintesc — zîmbetul indulgent al lui Dumnezeu față de copilul său : universul — îl găsim neîncetat la Eminescu (și asta nu numai în *Scrisori* unde e doar mai imediat evident).

La Topîrceanu amestecul de lucruri și de omenesc, ambele învăluite cînd în gravă și măreață frumusețe, cînd în ironică absurditate, constituie o substanță poetică riguros identică cu aceea din versurile lui Eminescu (aș fi putut dealtfel alege oricare alt nume de mare poet : am preferat pe acel al lui Eminescu pentru că reputația lui de inalterabilă gravitate constituie o exagerare egală și inversă față de aceea care făcea din Topîrceanu un fel de prinț al umoriștilor).

Urmăriți, pas cu pas, drumul călare al Popii Florea din Rudeni. Veți vedea cum colaborează stihiile cu omul ; cum iarna se combină cu reumatismele și ninsoarea cu beția ; cerul face tovărășie cu plosca părintelui, cu voința lui Dumnezeu, cu omătul.

La un adevărat poet, comicul și omenescul nu pot sta separat. Între aceste două categorii ontologice schimbul e curios, și, ca să zicem așa, foarte reciproc. Elementul material servește de supapă ironică elementului psihologic, și viceversa. În fața primejdiei de înălțime morală excesivă, situația comică intervine și reduce splendoa-

rea omenescului la justele lui proporții. Sau dacă, dimpotrivă, natura descrisă riscă să fie prea frumoasă, semnalarea unui detaliu uman ne recoboară la realitate (și ne permite un nou demaraj în altitudine ; de aci utilitatea estetică a umorului.

Alegeți, la întîmplare, oricare din „rapsodiile" lui Topîrceanu, sau în genere, oricare din peisajele lui. Amintiți-vă acea descripție a primăverii, a cărei „acțiune" se petrece în punctul geometric de intersecție dintre Univers și ograda unui mahalagiu ieșan. Observați regia poetică a lui Topîrceanu. Cînd tabloul riscă să devină „prea" frumos în ordinea naturală, se aplică antidotul umoristic al omenescului. Și atunci, trei efecte : batjocură, înduioșare și apariția unei frumuseți noua, egală cu cea care fusese întreruptă. Versurile :

Peste toată hărmălaia
Trece-n zbor un fluture

evocă un peisaj atît de frumos și limpede (acea diagonală pe care drumul imaterial al fluturelui o face — ca un gest de sfințire și purificare — pe deasupra „pasiunilor" deșteptate de primăvară în ograda românului) încît poetul e cuprins de panică, — frica de a se înțepeni în frumusețe. Și atunci dărîmă această frumusețe, cu versurile următoare :

Pe trotuar, alături saltă
Două fete vesele...
Zău că-mi vine să-mi las baltă
Toate interesele !

Dar este o dărîmare creatoare ; căci s-a fost numai-decît născut un alt tablou, de astă dată fabricat exclusiv cu omenesc, și de o poezie tot atît de adevărată. Căci acel cuplu care „saltă" este o alta din miile de pulsații ale primăverii ; cele două gîsculițe care spun prostioare pe uliță capătă deodată ceva grav, vibrant ca o muzică venită din fundul pămîntului, din străfundurile Universului. Este una din notele pe care le cîntă primăvara. Cele două eleve de externat își înecă mediocritatea în participarea lor la o semnificație sublim cosmică, egală cu aceea a lotușilor și narcișilor, a puiului de muscă ieșit

la soare să-și usuce labele, a motanului care miaună, a păsărilor migratoare, a gîzelor care depun la soare ouă microscopice.

Nu este un umorist Topîrceanu. Cetiți cea mai aparent umoristică dintre poeziile sale : *În jurul unui divorț,* care mai are și, pe lîngă alte toate, particularitatea de a fi, formal, un fel de nuvelă în versuri.

Desigur, materialul poveștii se compune dintr-o droaie de mitocani de provincie, fotografiați în flagrant delict de grotesc, de meschinărie, tîmpenie și nedemnitate. Decît mai cetiți o dată, de două ori, bucata (literatura nu se citește ; se recitește). Încet-încet, ridicolul se estompează ; mai întîi se preface în simplu haz, într-un dispreț mai moale, mai dulce ; oamenii care mișună în jurul divorțului par din ce în ce mai mulți, mai mici și mai înduioșători pe măsură ce lecturile repetate ne fac să-i privim mai de sus.

Întocmai ca satele și cîmpiile văzute din balon, romanul în versuri al d-lui Mișu St. Popescu, considerat de la înălțimea lecturilor repetate, capătă o structură nouă și altfel coerentă, o structură de hartă, cu drumuri sistematice, curente constante de mărfuri și gînduri. Descoperim atunci că Topîrceanu n-a vrut să ne povestească o întîmplare, ci a vrut să regizeze un „chassé-croisé" de păreri pasionale, încrucișarea mai multor vînturi de idei, formarea și curgerea la vale a acelor torente sentimentale care-s opiniile colective.

Unii spun că Mișu singur e de vină,
Că la ei în casă etc., etc.

Total 32 de versuri, care dau acestui prim curent de gînduri toate vijeliile de gamă cromatică, ascendentă și descendentă, a vîntului. Versul al optulea :

Este bunătatea personificată !

indică o recădere la zero ; cel următor :

Că-nainte Zoe pînă nu-l luase

începe o nouă suire ; versul al douzeci și cincilea :

Dar mai e un lucru mai fenomenal :
Mișu St. Popescu este imoral !

indică, în mijlocul unei suiri, o intensificare a acesteia, un crescendo al vîjîitului ascendent.

De la strofa a doua (versul 33), vîntul începe a sufla din altă parte :

Alții spun că totuși nu-i de vină el

Etc. Și tot așa, cu puncte culminante și recăderi la nivelul de origină. Astfel e acel „altfel" (subliniat de autor) din versul 61 :

El putea desigur *altfel* să se-nsoare —

Apoi, din nou, schimbare de vînt (versul 75) :

Alții spun că Zoe, la Madam Lipan,

Etc.

În sfîrșit, ultima strofă :

Toate astea însă n-au nici un temei,
Că nu știe nimeni ce-a fost între ei.
Vineri, toată lumea a putut să-i vadă
Amîndoi alături, braț la braț, pe stradă...
Ei, și știți, aseară, după ce-a stat ploaia,
Ce-a aflat Tănțica de la Procopoaia
Cînd s-a dus să-i ceară un model de șorț ?....
Că madam Popescu nu mai dă divorț.

Această ultimă strofă nu e, cum s-ar putea crede la o lectură superficială, o revenire la fapte, la realitatea obiectivă, de unde pînă atunci, nu ni se zugrăviseră faptele, ci oglindirea lor în curentele de opinie, simpla lor reflectare în mișcările pasionale ale tîrgului. Să nu uităm că, prin aflarea acestei realități, diversitatea opiniilor n-a încetat ; dimpotrivă a renăscut, mai vijelioasă ca niciodată. Căci dacă a fost ce a fost căutarea unei explicații plauzibile a divorțului eventual, toate acestea-s nimic pe lîngă ipotezele suscitate de împăcarea soților noștri. Povestea nu se termină deci cu o elucidare, prin fapte, a problemei, ci cu o reîncepere a supozițiilor, o declanșare de zeci de alte interpretări, trecute din gură-n gură ca moleculele de apă ale unui rîu care curge. Poezia se termină deci cu declanșarea unui al doilea potop de supoziții nouă ; și povestea se oprește tocmai pentru că povestitorul nu le mai poate urmări.

Cu două cuvinte, două singure cuvinte, Topîrceanu indică toate acestea. Cuvintele : „ei, și...". Să se observe absurditatea voită a acestui „ei, și". După ce povestitorul ne informează direct că cei doi soți s-au împăcat, trece, foarte animat, ca la un corolar, ca la un efect, ca la un fapt nou rezultat din cel precedent, trece la vestea că... cei doi soți s-au împăcat. Pare idiot a spune : „Toată lumea a văzut pe soții Popescu împăcați. Ei, și știți marea noutate ! Soții Popescu s-au... împăcat !"

Decît cele două împăcări n-au același sens. A doua este împăcarea transmisă prin gura și imaginația Tănțicăi, și a Procopoaiei, și a altor „cîteva persoane". Topîrceanu, prin acel „ei, și" în aparență absurd, a trezit, violent, atenția cetitorului asupra profundei deosebiri dintre faptul-fapt și faptul devenit cancan, devenit vînt de idei, fluviu de raționamente pasionale, curgînd în șerpuiri capricioase pentru a deservi „nevoile" morale ale cutărei regiuni spirituale a tîrgului. Și acestea toate, Topîrceanu le-a făcut tocmai pentru a arăta că bucata nu e o poveste unde, la sfîrșit, faptul real, aflat direct cu ochii, a curmat brusc toate comentariile, înnecînd în ridicol și inutilitate pe comentatori, ci că bucata e o simfonie complicată de arii multiplu fugate și contrapunctate.

Repet vorba de adineaori. De la înălțimea unei a patra sau a cincea lecturi, nu mai vedem deloc niște caraghioși provinciali care-și șoptesc mahalagisme, ci o hartă compusă din curente care o brăzdează în toate direcțiile, harta unei țări morale, o bucată din această țară mare a lui Dumnezeu care se cheamă Universul. Aci, ca pretutindeni, Topîrceanu integrează detaliul prozaic și ridicolomenesc în imensitatea universului. Certurile lui Zoe, Mișu, madam Stamate, Jorj Atanasiu, Goldman de la Credit, se prefac într-o hartă de „curenți" suflînd în toate sensurile. O rază grafică a vînturilor ; și această hartă apare — ceea ce în fond și este — ca o porțiune de cosmos. Nicăieri ca în această poezie materia nu era mai rebarbativă pentru o astfel de „reducere la universal". Este unul din tururile de forță ale autorului.

Mult mai grea întreprindere este aceea din *Balada chiriașului grăbit*, unde de la început ideea era poetică (neastîmpărul, soarta neodihnită a chiriașului trecător, „în scurtul popas al vieții"). *În jurul unui divorț* e făcută numai din detalii prozaice ; din sute de fapte banale, nume caraghioase, convorbiri triviale. Decît, ele-s distribuite astfel încît compun atmosfere, vîrtejuri de pasiuni, de socoteli, ambiții, resentimente. Și, la urmă, după toate aceste compuneri, ne trezim geografi în fața unei hărți reprezentînd una din grădinile lui Dumnezeu. Un sentiment superior comic de inutilitate este provocat de învîrtirea în loc a cancanurilor, de acel *perpetuum mobile*, de vane instigații colective, care se ciocnesc sau se sprijină între ele ca valurile absurde ale unui ocean.

A fi poet însamnă a face două lucruri : a dovedi că realitatea fundamentală e visul :

Atunci lumea cea gîndită, pentru noi, avea ființă
Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință.

Cît despre cea de a doua obligație a poetului, ea consistă din a preface vulgarul în cosmic. Gîndiți-vă la toate banalitățile, amănuntele sordide și prozaice prefăcute de Baudelaire în tablou parcă destinat elegantelor distracții ale unui zeu ; gîndiți-vă la toate platele idei fizico-astronomice sau istorico-politice-sociale din care Hugo făcea versuri trezitoare de fiori metafizici ; gîndiți-vă la subiecte ca trenul, coșul de fabrică, banii, exodul rural și alte asemenea sarbede lucruri împămîntenite de Verhaeren în țara poeziei. Gîndiți-vă că a fi poet este a transforma în poezie ceea ce nu-i, ceea ce în cel mai înalt grad nu-i ; din „îndemnuri pentru vite" a ivi „cuvinte potrivite", cum spune Arghezi.

Eminescu și Topîrceanu sînt foarte interesanți dacă îi comparăm din punctul acesta de vedere, al celor două atribute poetice fundamentale. La Eminescu preocuparea de a împămînteni prozaicul în poezie este secundară ; cultivarea lumii visului este îndeletnicirea lui de tot momentul, care face ca versurile lui — cum zice foarte bine Călinescu să „tragă la somn". Fiindcă cuvintele lui Eminescu sînt extrase din fundul visului, de aceea vorba lui — cum tot Călinescu zice — este „o vorbă gustoasă și puțin stătută", ca vinul vechi care astfel capătă un buchet „prin care-l recunoști numaidecît".

Dimpotrivă, Topîrceanu consideră ca principală cealaltă îndatorire, aceea de poetificare a ceea ce e apoetic. Cîteodată amorul lui pentru această operație este atît de mare încît înnobilarea roturierului e plătită cu recăderea în rotură a blazonatului. *Balada chiriașului grăbit* începe așa :

Trec anii, trec lunile-n goană
Și-n zbor săptămînile trec.
Rămîi sănătoasă, cucoană,
Că-mi iau geamantanul și plec !

Primele două versuri sînt, ca să zicem așa, nobile din naștere. Trecerea fatală a clipelor mari și mici este material deja poetic. Dimpotrivă, conținutul versurilor 3 și 4 este ticsit de vorbe „ordinare", expresii cotidiene, net vulgare.

Decît, lui Topîrceanu i-a plăcut să inverseze toate aceste stări civile. Așa cum a legat el cuvintele strofei, primele două versuri devin niște plate informații obiective. Căci atunci cînd ești chiriaș, trecerea timpului e o categorie juridică, foarte mult economică și foarte puțin filozofică. În schimb, cînd ești chiriaș, a fi chiriaș nu e o noțiune de drept, ci un fragment de epopee, un indicator de nostalgii, de avînturi, suferințe, curiozități și neîmpliniri. Acel :

Rămîi sănătoasă, cucoană,

etc. are, atît prin forma lui apostrofală și solemn declarativă, cît și prin obiectul său : plecarea, schimbarea, hotărîrea — cum ar zice Haraucourt — „de a muri puțin" ceva cu mult mai liric decît placida constatare a banalei treceri a timpului, consemnată doar puțintel mai literar în versurile 1 și 2.

Este aici un exemplu tipic de transmutație între poetic și prozaic, și care dă măsura puterilor lui Topîrceanu în această privință.

Cele două atribute poetice fundamentale : căutarea visului și poetificarea prozaicului sînt ușor antagoniste, în sensul că visul oferă materiale de cele mai multe ori poetizate gata, iar, pe de altă parte, pasiunea împămîntenirii lirice și epice a banalului și a ordinarului presupune o căutare inversă, adică nu atît în lumea visului cît în aceea a platei vieți cotidiene. De aici acel farmec cu „tragere spre somn“ la Eminescu și din contra „tragerea spre veghe“, spre rîs, surîs, încîntare vioaie și fermecare prin limpiditate, la Topîrceanu. De aci parfumul greu, de lucru „gustos și stătut“ la primul și, dimpotrivă, sonoritățile nete, fin decupate, cizelate cu acurateță de orfevru, pe care le găsim în stilul celuilalt.

Eminescu și Topîrceanu stau pe cele două puncte culminante ale celor doi poli poetici posibili. Cînd va mai trece vreme, se va vedea cît de mult acești doi diferiți poeți samănă între dînșii. Samănă pentru credința lor religioasă, în Poezie și-n destinul Poetului, adică a omului menit pe această lume să „ivească cuvinte potrivite“ ; seamănă pentru truda cu care amîndoi adunau vorbe și teme și motive de construcții viitoare ; seamănă pentru înțelegerea insuficientă din partea contemporanilor ; seamănă pentru minuțiozitatea cu care-și șlefuiau de o mie de ori fiecare silabă ; seamănă pentru amorul rimelor rare, pe care îl aveau amîndoi ; și mai seamănă pentru o mulțime de alte lucruri, pe care le vom mai găsi poate în drumul nostru.

Căci acest drum nu se oprește aici. Trebuie să explorăm fiecare colț din geniul poetic al acestui scriitor care, alături de Arghezi și de Eminescu, dovedește că poezia românească a fost poate una din cele mai protejate de ursitoare.

Viața românească, an. XXIX, nr. 7, iulie 1937.

POSTUMELE LUI TOPÎRCEANU

Există un cîntar, un metru pentru măsurat geniul poetic. Este (ca să ne exprimăm în jargon de știință exactă) coeficientul său de intraductibilitate. Poezia, mai mult ca alte genuri literare, se sprijină pe magia vorbelor, pe puterea vrăjitorească a cuvîntului. Legată de o anumită limbă, poezia întreține o conivență cu toate handicapurile și privilegiile acelei limbi. Un poet adevărat știe descoperi întorsăturile de vorbă prin care limba sa e superioară altora ; cuvinte și plasări de cuvinte pe care alte limbi nu le-au exploatat. Fiecare grai e ca un joc care are „atulele“ sale, cărți de joc care „taie“ pe ale celuilalt. Aceste handicapuri între limbi se traduc, în literatură, printr-o dificilă traductibilitate a cîte unui cuvînt sau combinații de cuvinte.

Răsfoiam, dăunăzi (în 1938) volumul recent al *Postumelor* lui G. Topîrceanu. Cu spiritul meu îmbibat de gîndiri franceze, din pricina cronicei franceze pe care voiam să o scriu, cad peste următoarea frază aparent intraductibilă în franțuzește :

Cînd ți-ai ajuns din urmă viitorul...

Literal : cînd = lorsque ; ți-ai = tu as rejoint, tu as rattrapé ; din urmă = par derière, pleonasm ; viitorul = l'avenir, mai exact ton avenir, din cauza lui „ți“ -ai.

Dar imediat vom constata că :

Lorsque tu as rejoint ton avenir sună imperfect și nu

redă ideea poetului. În românește simți numaidecît că e vorba de doi alergători : Prezentul, cu încărcătura lui de Trecut, povară care, escaladează Timpul în fugărirea altui alergător care mereu îl lasă în urmă, mereu i-o ia înainte, Viitorul, care mereu fuge și se derobează. Prezentul, copil preferat al Vieții, ar vrea să-l confișteze pe acest Viitor, așa cum a făcut cu fratele lui mai mare Trecutul, pe care îl ține prizonier.

Rar, doar în acele momente speciale de *neatenție la viață* (cum le numește Bergson), Trecutul reușește să înflorească. De obicei, el e încătușat în Prezent, ca un modest auxiliar subaltern. Dar Viitorul, el, are aripi. El aleargă mai iute. Și Prezentul, regulat, îl lasă să-i scape. Regulat, cu o singură excepție : în clipa morții. Atunci Viitorul, cu răsuflarea tăiată, se poticnește. Și cei trei frați ai Timpului sosesc împreună la potou. Moartea îi împacă și-i confundă. Cursa cea fără de preget, acum, se oprește, sau poate continuă, altfel ? Și poate că acest „altfel", această ajungere din urmă, această prindere pe la spate, această faptă a prezentului, plin de trecut, pînă atunci mereu în întîrziere, poate că atunci izbutește, în sfîrșit, să atingă nivelul celui ce mereu i-o lua înainte. Poate că asta e moartea. Un „ewiges Nun", un „veșnic Acum ?"

Topîrceanu a gîndit așa, în acel vers unic, de o frumusețe incomparabilă și așa de greu traductibilă.

Dificultatea ține de faptul că vorba „rejoindre", în românește e tăiată în două : în *ajunge* și *din urmă*. Aceasta din urmă evocă o vînătoare, o fugărire, o „goană" a prezentului către viitor. Să nu ne înșelăm. Un pur hazard a făcut ca în românește „rejoindre" să se spargă în două vorbe. Nu-i nici calitate nici cusur. Dar este misiunea poetului să găsească situații ale minții cînd zisa particularitate să devină un avantaj.

Iată și alt vers din volum :

> Visează plopul, nemișcat în soare
> Și umbra din el, neagră, îi curge la picioare.

Imposibil de tradus în franțuzește : *din* el. Din. Umbra, ca o substanță organică, iese din plop, din trupul lui. În schimb, cuvîntul *neagră* se poate traduce. Nu spunînd *umbra neagră,* ceea ce-i aproape un pleonasm, umbra ne-

putînd fi decît neagră. Nu ! Se va traduce într-un mod foarte curios, pe care Topîrceanu l-a găsit, pe care el ni l-a arătat și nouă ; va pune două virgule. Va încadra cuvîntul *neagră* între două virgule. Asta evocă negreața umbrei ieșind, ea, negreața, prelinsă din trupul copacului. Ortodox vorbind, gramatical vorbind, nu e voie să se pună asemenea virgule. Aplicată poetic de Topîrceanu, aceasta devine o soluție de limbă și gîndire. Aplicabilă la toate limbile.

Curge nu înseamnă „couler", ci „s'écouler", „suinter", a se scurge, ca o secreție. În românește cînd zicem *i se scurge*, verbul ia formă reflexivă, rămînînd totuși ca sens, activ. Asta umanizează „copacul care visează". Această personificare e, în românește, mai tare ca în alte limbi. Topîrceanu a găsit asta instinctiv, cum fac poeții.

Alt pasaj :

> Tăcerea își adună trupul sferic.
> O muscă trece prin lumina albă
> Ca o scînteie de-ntuneric.

Întuneric. În franțuzește *ténèbres* nu are singular, după cum în românește *întuneric* nu are plural. Iarăși, avantaj. Căci „scînteie de întuneric" înseamnă făcut din acea substanță care e întunericul ; făcut „din tenebră", cum am zice „din bronz". Există în franțuzește cuvîntul obscurité, dar inutilizabil, fiindcă are sensul echivoc de confuz, nesigur, cuvîntul *scînteie* căpătînd și el un sens moral de „scurtă clipă".

Să nu se spună că toate aceste observații n-au importanță. Arta poetică este eminamente o artă a echivocului, a evitării echivocului păgubitor și găsirii celui inovator. Unul distruge, celălalt întărește frumusețea gîndului, ca două împingeri opuse care consolidează o boltă. Arta poetului e subtilă, paradoxală, primejdioasă, căci el fabrică frumusețe cu exact aceleași materiale care, în alte circumstanțe, ar anula-o. În Topîrceanu aflăm zeci și sute de asemenea găsiri. Cu ele se măsoară, ca pe cîntar, geniul unui poet.

Încă un cuvînt. *Postumele* lui Topîrceanu nu seamănă cu niște postume obișnuite. Aceste moșteniri editate de

Cartea românească se datoresc în întregime marii prietene a poetului, Otilia Cazimir, poetesă și dînsa, poetesă de talent, care s-a opus din toate puterile prietenilor și rudelor lui Topîrceanu. Otilia Cazimir a vrut (și a reușit ca) să nu se publice decît acele texte care (căci ea le știa), acele texte care îi plăceau și lui Topîrceanu și le socotea publicabile.

În sfîrșit, nimic nu arată mai bine (vreau să zic mai rău) incultura și nepăsarea gazetarilor noștri, ca tăcerea care a întîmpinat apariția unei cărți care, în orice altă țară, ar fi fost un mare eveniment literar.

Le Moment, nr. 1008, 4 iulie, 1938
(traducerea autorului).

LA APARIȚIA POEZIILOR LUI G. CĂLINESCU

Omul e acel animal curios care crede uneori că visul e tot atît de real cît și realitatea.

Adesea toate averile pămîntului nu prețuiesc pentru noi cît cutare fărîmă de vis avut cînd eram copii sau cît cutare ciob de gînd pe care îl îmbrăcăm în legende și filozofii atunci cînd sîntem lăsați slobozi să ne întoarcem către noi-înșine.

Am fost silit să-mi reamintesc toate acestea atunci cînd, deschizînd placheta de poezii a lui G. Călinescu, am început a ceti dintr-însa. Nu-mi venea a crede. O imensă veselie mă cuprinsese. Vedeam în sfîrșit făcut ceea ce de mult — ceea ce de totdeauna — dorisem : un poet care să nu se mărginească, la fel cu ceilalți, a visa și eventual a ne plictisi povestindu-ne pe urmă visul. G. Călinescu face mult mai mult. Pleacă ostășește, așa cum a plecat de curînd Byrd la Polul Nord, sau cum a plecat, mai de mult, defunctul și eventualul Radu Negru. Pleacă să însemne locul unde a descins și țara pe unde a trecut. Noutatea la acest poet este că duce — pentru prima oară — pînă la capăt credința noastră cea veche în realitatea visului.

Visul, în viață ca și în literatură, are multiple forme și funcțiuni, unele abjecte, altele fermecătoare. A fugi de greutățile vieții evadînd în lumea ușoară a visării este o purtare lașă și josnică. A te izola un moment de lumea înconjurătoare pentru a rumega în minte voite planuri

de viitor, grave proiecte de cucerire tocmai a acestei lumi înconjurătoare ; a înțelege că asemenea intime și dramatice lucruri nu-i serios să le urli în stradă, ci trebuie să le visezi, cu perseverență în taina sufletului tău — acest mod de a visa e stimabil și fecund, atît în viață cît și în producția literară. În sfîrșit, mai este și un al treilea fel de a visa. Este visul joacă, visul glumă, inocenta copilărească distracție de a ne plimba cu gîndul în lumea fantastică a basmului, de a lucra acolo grav dar și nițel hîtru, căci doară știm că ne jucăm numai ; că asta e o escapadă scurtă care ne rescaldă în baia curată a copilăriei.

Călinescu a știut face asta. Viața e o țară — socoate d-sa. Țara unde omul poate, cu adevărat *călători*. Căci călătorie înseamnă a „schimba", a merge acolo unde e altceva decît acolo de unde am plecat. E deci logic să pornim să vedem.

Și Călinescu tocmai pornește. Călare. Căci numai călare se călătorește cu adevărat.

Noaptea cînd ușa doarme și lemnul grinzii crește
Și patul șade prins de vise-n cuie, sar
Pe spatele acelui puternic armăsar
Cu mîna sprijinită pe gîtu-i merg călare
Spre muntele cu lacuri și perii de păduri
Cu coniferi în lună și dinți de piatră duri
Pe care nici o hartă nu-i scrie și nu-i are

(Vînătoare)

Îmbarcarea începe din pat. Patul e prima etapă a voiajului în țara visului ; e primul patruped care transportă pe pasager :

Și patul mîrîia pe labe groase
De leu

(Melodii)

Pe urmă :

Treceam cu herghelia prin țara fără grîu
În care plouă zgură și pomul e mărunt
Ca o uscată ghiară și peste-un prund cărunt

De grea bolovănime se-ncoardă un arc de rîu
A calului supt pulpe simțeam țepoasa crupă.
Fierbinte, dimineața mi se spărgea pe piept

(Fragment epic)

Așadar, nu numai personal călare a plecat călătorul, dar și cu o imensă herghelie după el.

Pădure de picioare
Ce tremurau frățește supt grelele covoare.

Și a ajuns în „țara fără grîu". Țara-Fără-Grîu. Așa se numește împărăția aceasta. Și gîndiți-vă bine : s-ar fi putut ea numi altfel ? Grîu, pîine, mîncare — ce să caute asemenea ridicole lucruri în regatul visului ? A visa înseamnă a gîndi, a trăi spiritual, ca Dumnezeu, care n-are „mici nevoi" de nici un soi.

Și acolo, odată ajuns în țara-fără-grîu, cu trena lui lungă de herghelie alergînd „frățește", poetul nu stă degeaba. Are treabă. Aranjează o mulțime de „chestii grave" (care nu seamănă deloc cu acele de care ne ocupăm noi aici, în țările-cu-grîu). Bunăoară, trecînd cu caii printr-un lac, tocmai cînd „plesnea deodată lacul de-atîtea trupuri grele", poetul zărește pe autorul unei foarte mari obrăznicii. Era un centaur, un minotaur. Este, nu-i așa, foarte agasant, un minotaur. Firește, nu-i putem tăgădui existența. El este copil natural al împărăției visului și legendei. Dar tot în această împărăție există și tradiția ca omul să omoare totdeauna pe minotaur. Este ca un fel de datorie de onoare.

Poetul nostru atunci face asta. O face într-un foarte elegant și nostim fel. Dar să-l lăsăm pe el să ne spună :

La țărm, pe patru pulpe
Sălta un om cu gura lățoasă, mîniată,
Adevărat centaur...

Acesta, adresîndu-se poetului, îi spune :

Jivină, tu cu două picioare, ce te scalzi
Călare pe aceste neisprăvite vite
De Jupiter lăsate cu brațe neivite...

Firește, principiul relativității e universal. El e valabil și-n lumea visului. Pentru teoria cunoașterii de centaur, un cal nu-i „animal serios", ci o „neisprăvită vită".

Poetul insultat pedepsește atunci obrăznicia. Suprimă frumos, partea de sus — adică personajul cel insolent, și ia cu el acasă restul, devenit simplu cal :

> Păstrai din el doar calul, pe care purcezînd
> Scosei din apă, udă, tropăitoarea oaste
> Iuțind cu tari călcîie picioarele răpite.

Da. Chiar așa : picioarele răpite. În Țara-Fără-Grîu există, printre alte lucruri ciudate, și posibilități de existență pentru breasla hoților de picioare, pentru oamenii care se ocupă cu furtul picioarelor (picioare adevărate, care umblă și fug...).

Ne vine, cînd citim aceste lucruri, să strigăm tuturora, transportați de bucurie : Știți, țara visului, unde ne place așa de tare să ne ducem ; țara aceasta există, adică vreau să zic că de-acum știu că există complet, ca și celelalte țări, de vreme ce poate fi aceeași pentru doi călători deosebiți și simultani, atît pentru acela care s-a întors de acolo cît și pentru cel ce ascultă povestirea expediției.

G. Călinescu a fost primul om care, cultivînd dorința aceasta a omului de a cutreiera vastele cîmpii ale visului, a împins această dorință pînă la granițele logicii sale (și marginile logice ale unei dorințe sînt însăși realizările ei). G. Călinescu este acel Santos-Dumont care a făcut cea dintîi plimbare efectivă în țara visului, pe care el, primul, a avut ideea s-o bănuiască a fi o țară ca celelalte.

Într-una din bucăți, intitulată *Melodii*, poetul ne spune că naviga pe „apa unui bal". Oricare din noi își va da seama că ceea ce deosebește un bal oarecare de baluri din țara visului (care, ele, sînt adevărate baluri) este că acestea din urmă nu se pot concepe fără o apă, o mare apă, în ele, la mijloc, la margine, în fine undeva, pe acolo. Dar trebuie „o apă". E de ajuns să ne gîndim la un bal cu apă pentru ca să și fim, nu deja plecați, ci deja ajunși în țara visului pe care o iubim mai tare decît orice.

Poeziile lui G. Călinescu au, pentru aceste motive, o originalitate enormă și un farmec unic. La care, bineînțeles, ajută mult și minunatele glăsuiri verbale, care mișună la tot pasul, după cum, chiar din puținele citații făcute, cititorul a putut ușor să vadă.

Și este imposibil ca cineva să mă poată convinge a mă îndoi că G. Călinescu este un mare și adevărat poet.

La asta, meseria (și vocația) lui de critic nu a stricat cu nimic. Socot chiar că a ajutat. Ceva mai mult : cred că poetul care a adus liricii darul acestui „frisson nouveau" trebuia să fie (nu putea să fie decît) un critic literar.

Viața românească, an. XXIX,
nr. 7, iulie 1937.

LA APARIȚIA ROMANULUI „ENIGMA OTILIEI"

Anul 1938, încă de la primul său pătrar, a fost bogat în surprize literare : trei debutanți, trei mari povestitori români : G. Călinescu (*Enigma Otiliei,* Editura Ciornei), Mircea Gesticone (*Războiul micului Tristan,* Fundațiile regale) și Cella Serghi (*Pînza de păianjen,* Alcalay). Romanul lui G. Călinescu e cu mult cel mai bun din trei, cu toate că și celelalte două sînt (cum să spun ?) „de valoare internațională", în sensul că se pot compara cu lucrările reușite din literatura străină — engleză și franceză din acest an.

Cartea lui M. Gesticone are savoarea, întorsăturile, farmecul ușor și subțire al unei lucrări franțuzești ; cartea Cellei Serghi are delicatețea psihologică și grația unui roman englez ; povestea lui G. Călinescu are forță, complicație, profunzime ; are acea aspră amărăciune a povestirilor lui Dostoievski. Dacă recurg la asemenea comparații școlare e pentru a arăta ce deosebiți sînt unul de altul acești trei scriitori. Deși nici asta nu dă îndeajuns socoteală de originalitatea lor. Sau poate că tocmai dă. Căci asemănîndu-se cu englezii sau cu rușii, încă mai mare le este meritul de a fi intens români.

Cu romanul lui G. Călinescu aș vrea să încep — căci el, în toată plenitudinea termenului, este un roman. Nu istorisește antecedentele și repercusiunile unui episod excepțional, ca în cele mai multe pretinse romane românești, ci zugrăvește aspecte generale și permanente ale

vieții fiecărui personaj. Evenimente curente. Nici unul nu e viraj, „turnant" decisiv în biografia eroilor. În chipul acesta, și chiar dacă întreaga poveste nu durează decît cîțiva ani, ni se arată totuși elementul constant al acelei biografii. Se simte că tot ce s-a petrecut înainte, precum și tot ce se va întîmpla după, e organic articulat în structura totodată generală și particulară personajului. Simple exemple ale aceluiași stil de viață și ton de destin.

Spuneam adineaori că *Enigma Otiliei* are calitate dostoievskiană. Înțeleg prin asta că personajele nu au structură balzaciană (sau racineiană). Racine, Balzac făceau simplificare psihologică, reduceau pe om la cutare însușire — virtute ori viciu — pe care o exibau și o îngroșau cît mai monstruos cu putință. În sufletele dostievskiene, dimpotrivă, toate contrariile coexistă, părți abjecte alături de altele mai puțin vinovate, ba chiar vădit simpatice. Un umor nițel feroce atenuează dramatismele prea tari. Portretele se umanizează grație unor semitonuri de culoare. Dealtfel, eroi propriu-ziși nu prea există, sau dacă vreți, toți cam sînt asta. Sau, dacă preferați s-o spunem așa : toate personajele lui Dostoievski sînt mai mult sau mai puțin secundare.

Și este exact ce găsim în romanul lui G. Călinescu. Imposibil de spus care din toate aceste tipuri are mai multă importanță. Sînt oameni, și nu teoreme de geometrie morală ; ființe cu bune și rele, cu părți crapuloase și altele nobile. Grotesc și dramatic se amestecă, purtări bufone sau demente contrastează cu cele grave îndulcindu-le. Ființe complexe pe care le pricepem, pe fiecare separat și din punctul lor de vedere.

Tînăra și încîntătoarea Otilia e totodată superficială și profundă ; moș Costache arpagon scîrbos și suflet tandru, iubitor ; domnul Pascalopol, egoist ca orice holtei bătrîn și cultivat, va găsi în sufletul său facultatea de a renunța și un dar de a se supune surîzînd. Și asta îl face aproape altruist (în tot cazul foarte generos). Stănică Rațiu, fîntînă de vulgaritate și josnicie, se arată, la ocazii, om de treabă. Este, desigur escroc, dar are un ideal, nu știm bine care, dar îl simțim că doarme în fundul inimii așteptînd un minimum de prosperitate bănească pentru

a înflori. Chiar și personajele episodice, ca Aurica (domnișoară bătrînă și dezolată) sau Titi (tînărul înapoiat și stupid), sau mătușa Aglae (burgheză mediocră și avidă) sau Georgeta (cocota fată bună), la toți găsim trăsături heterodoxe față de psihologia lor centrală, pe care o completează complicînd-o.

Din acestea toate răsare o viață de o bogăție luxuriantă, unde patimile, cînd vicioase și fățișe, cînd refulate și adormite, se încrucișează, se combină sau se resping. Se petrec o groază de lucruri înlăuntrul celor două case contigue și stranii. Cititorul nu iese din ele decît rar și pentru a se întoarce numaidecît. Căci (da! uitasem!), personajul principal al poveștii e însăși casa, acea locuință dărăpănată și vastă unde stă Moș Costache, locuință care aduce mereu aminte două lucruri: că proprietarul ei e bogat și că dorește să rămînă bogat întrebuințînd metoda cea mai logică, adică trăind cît mai sărăcăcios. Casa e enormă, odăile și grădinile-s imense; casa e un frumos capital. Moș Costache nu o tratează ca pe o locuință; nu-i acordă nici una din acele tandre griji, scumpe solicitudini de întreținere pe care le ai pentru cuibul drag. El locuiește într-un capital; într-un plasament financiar. Și această situație rezultă din fiecare detaliu al poveștii; apare, limpede și curioasă, la fiecare pagină.

Criticii literari (și eu ador gogomăniile confraților) folosesc des cuvintele atmosferă, climat. Îi și văd afirmînd sentențios că romanul lui G. Călinescu „are atmosferă", așa, fără adjectiv în coadă (de exemplu: atmosfera avariției, sau a incuriei, sau a ruinei, sau a bătrînetei, sau a unor înalte vise înăbușite etc.)

Și, ca să revenim la atmosferă, aș vrea să spun că ea, între altele, este teribil de românească. Istoricește românească. Acțiunea se petrece în epoca 1900, epocă pe care (în 1938) numai cei trecuți de patruzeci de ani și-o mai aduc aminte. Cei contemporani cu apariția acestui roman găsesc în el ființe familiare, fiindcă-s „de-ai noștri", alții decît personajele „1900" din alte literaturi. Sînt profund și original români. De ce?

Printr-o intuiție acută de mare artist, G. Călinescu a avut grijă să dea aproape tuturor personajelor sale o origine etnică neromânească. Sînt greci, albanezi, macedoneni etc. Și asta e, în fond, ceva foarte românesc. Populația tîrgurilor noastre (ca, dealtfel, aceea a tuturor orașelor din lume la epoca începuturilor erei burgheze) este un coctail de națiuni, un „melting pot", un creuzet unde imigranții cei mai disparați vin să se topească, să fuzioneze într-un „specific național", mai național decît „sufletul satului", care rămîne într-o stare mai vagă, rezervor de viitor, fond de alimentare ulterioară. Poate pentru că nuveliștii români au crezut că e de sacra lor datorie să-și împodobească personajele cu o zestre 100% rurală, poate de aceea sămănătoristele lor istorisiri au acel mic aer fals, binecunoscut. G. Călinescu a avut curajul să dea tîrgoveților săi o origine metecă, creînd astfel un autentic suflet românesc.

Aș dori, pentru a termina, să spun cîteva cuvinte despre stilul autorului, despre arta lui literară. Sub acest raport, G. Călinescu posedă un mare talent. Are izbucniri de imagini, are un tir care lovește drept în țintă, o proprietate diabolică în alegerea cuvîntului, și asta fără cea mai mică voință de căutare și fioritură. Vreți o dovadă? Stilul lui G. Călinescu e cel mai neglijent din cîte se pot închipui; cel mai nepieptănat. Repetări, zeci de „însă" sau „dar" folosite halandala. Am o listă întreagă de neglijențe pe care spațiul redus al acestei cronici mă împiedecă să le semnalez. Chiar și greșelile de limbă abundă. Și totuși, G. Călinescu este un mare, un foarte mare stilist, un maestru al cuvîntului, al invenției verbale. Dar e tumultuos, vulcanic. Vorbele, imaginile, frazele descriptive pornesc ca o erupție de sondă, țîșnind fără preget. Pictează fără să netezească. Grija finisărilor îi este străină. Și cititorul care n-a citit cronicile sale literare ar putea afla că acest romancier brutal este și un critic fin, conștiincios și sever cînd e vorba de stilul altuia. Curioasă facultate de a se dedubla. Dar nimic nu poate mira pe cine îl cunoaște. Om excepțional, totodată serios și fantast, exemplar bizar de umanitate complexă și, desigur, obiect de mîndrie pentru tînăra noastră cultură românească.

Îmi amintesc o vorbă a lui Jacques Rivière. „Ce ne-ar trebui astăzi (zicea el) ar fi un roman gros, de o mie de

pagini, scris rău pe hîrtie proastă.“ *Enigma Otiliei* răspunde ambelor cerințe, materiale și spirituale, ale lui Jacques Rivière.

Le Moment, nr. 968, 16 mai 1938

P.S. Atrag atenția că nimănui nu i-ar fi trecut prin gînd, pe atunci să facă un asemenea portret moral al lui G. Călinescu, *D.I.S.*

„CÎNTEC DE REVOLTĂ, DE DRAGOSTE ȘI MOARTE“*

Totul mă chinuia atunci, faptul că aveam zece
degete în loc de o sută ; sau mai bine
unul singur, putînd să se prefacă în
fulger
că trebuia să merg pe pămînt, în loc să zbor ;
sau mai bine să fi fost în o mie de
locuri deodată ;
totul mă chinuia atunci, dragostea dintre
bărbați și femei, pe care eu aș fi
vrut-o altfel, supranaturală
o întîmplare fantastică, la care să participe
oceanele, cu vastitatea și profunzimea
lor,
deznădăjduit eram, și plin de o cumplită revoltă,
împotriva mizerabilei mele condiții
umane
visînd mereu flăcări mari, apocaliptice, care
să prefacă în scrum sărmanele noastre
ființe imperfecte și vulnerabile,
tînăr neîmblînzit, haotic, revoltat mai întîi
de destinul biologic al lumii.

Cu aceste cuvinte își începe poetul Geo Bogza splendidul său *Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte*. Și

* Geo Bogza, *Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1945.

aceste prime cuvinte anunță o revoltă vastă față de felul însuși cum e construit Universul. Ce-l supără mai presus de toate pe poet e „destinul biologic" al acestui univers. Este într-adevăr supărător ca infinitele splendori ale lumilor, în loc să asculte de o lege internă, grandioasă ca și ele, să fie subjugate unei legi strîmte, care dă forțelor cosmice o economie dirijată, meschin dirijată spre om. De ce mizera, vulnerabila condiție umană să fi fost aleasă ca încoronare și cap de operă a creației ? Este aici un paradox umilitor. Cam ca atunci cînd într-o societate vedem că toate bunurile și drepturile sînt deținute de cea mai neputincioasă fracțiune a ei.

Dealtfel e chiar ideea care îl tulbură mai tare pe poet. Ideea de „privilegii". „Nebunia — spunea el — sinuciderea, și celelalte privilegii ale dragostei și biologiei." Aceste cuvinte revin întruna. Dragostea, cu „marile ei dezastre", neurastenia, moartea, poezia, viața, insomnia, sinuciderea, într-un cuvînt : condiția biologică a lumii, toate acestea sînt „privilegii", căci oarecum domină, ca o clasă suprapusă de fenomene, peste condiția comună a lucrurilor.

„Totul mă chinuia atunci" — spunea el. În chinuia atunci. Căci acum acceptă. O revoltă împotriva societății poate duce la încercarea de a dărîma acea societate ; revolta contra legilor universului nu poate mîna decît cel mult la o mai justă înțelegere a lui. Iată răzbunarea ; iată revanșa. Poetul nostru va face la fel. Revolta „tînărului neîmblînzit și haotic", exasperat „de destinul biologic al Lumii" se preface acum într-o aprigă nevoie de a re-înțelege Universul. Poemul său e o splendidă și exhaustivă pictură a Cosmosului, cu mărețiile, dezastrele și privilegiile lui.

Lupta poetului aceasta e : să vadă tot, să priceapă necruțător, dincolo de aparențe. Cuvintele „radiogramă", „autopsie" revin întruna în acest poem unde :

radiografiile cutiilor craniene sînt rudă cu surîsul tragic al marilor poeți,

și unde :

drumurile între linii cosmice și fierbinți duc pînă în memoria oaselor.

„Există un oval primordial, de viață frămîntat ; și, mai adînc, de moarte.

Un drum între linii cosmice și fierbinți, ducînd pînă în memoria oaselor,

Emoția violentă și îngrozitoare a întoarcerii acolo unde s-a plămădit lumea, și unde vine iarăși să se perpetueze și să moară ;

Oval de femeie, pîntec ocean și nebuloasă."

Există o metempsihoză reală, alta decît aceea a mitului naiv care urmărea biografii individuale. Tot ce există trece prin toate. A descrie universul este a reface drumul făcut de orice ființă, de orice lucru. A pricepe universul înseamnă a trece înapoi prin

toate locurile pe unde a trecut, a visat sau a delirat
fecioara galbenă rudă cu marile dezastre ale dragostei.

Această „fecioară galbenă" e personajul principal al poemului. Ea întruchipează toate lamentabilele privilegii ale umanei condițiuni și ale biologicului destin al universului.

Fecioară galbenă rudă cu toate dezastrele dragostei
așa cum eucalipții sînt rudă cu tropicele și cu ecuatorul,
fecioară galbenă, rudă cu nebunia, cu sinuciderea
așa cum figurile geometrice sînt rudă cu oasele misterioase ale frunții
și unghiul dintre soare și lună, cu fluxul și refluxul oceanelor.

Fecioară galbenă rudă cu nebunia, cu sinuciderea, și cu celelalte privilegii înspăimîntătoare ale dragostei și ale biologiei
așa cum viața conspiratorilor e rudă cu vocea procurorului care le cere condamnarea la moarte
și inima lor, cu pocnetul de armă al plutonului executînd, în zorii zilei, sentința.

Fecioară galbenă, rudă cu inima conspiratorilor și gloanțelor plutoanelor de execuție
așa cum noaptea de 3 Mai 1808 e rudă cu geniul îngrozitor al marelui Goya,
fecioară galbenă rudă cu mine și cu visul de dragoste al adolescenței mele

așa cum somnul marinarilor e rudă cu dansul catargelor în jurul stelei polare
și triunghiul elegiac al cocorilor, cu clipa unică a echinoxului de toamnă.
Fecioară galbenă, rudă cu marile dezastre ale dragostei, așa cum neliniștea fiarelor din junglă e rudă cu apropierea astrelor aducătoare de nenorocire.

Fecioară galbenă, rudă cu visul de dragoste al adolescenței mele
așa cum trupurile înghețate ale exploratorilor sînt rudă cu liniștea eternă a peisajelor polare
și ochiul rece al morților, cu rostogolirea pămîntului printre astre pustii, în mileniile viitoare.
Fecioară galbenă — inima mea — cu surîsul ca o corabie incendiată, ca un vis, ca o radiografie a zădărniciei, ca o corabie incendiată.

„Fecioara galbenă" este, în poemul lui Geo Bogza, simbolul privilegiilor care se opun condiției comune din Universul general. Ca orice privilegiu, și acesta-i intricat, amestecat neîncetat cu celelalte clase de fenomene. Poetul zugrăvește tabloul acestui univers, unde privilegiile și condiția comună se întrepătrund necontenit. Un cuvînt, care revine întruna, ajută poetului să lege, în pictura sa, totul cu toate. Este cuvîntul „rudă". A fost inventat aici ca să exprime mai corect vechea idee de cauzalitate.

La început, oamenii concep legătura dintre lucruri animist și pueril. Știința pozitivă apare, și progresele ei duc la o exagerare inversă celei precedente : începem a crede în legi absolute, totale, fără excepțiuni posibile. Azi, gîndirea e din nou nemulțumită. Îi trebuie o reprezentare totodată mai suplă și mai completă a legăturilor dintre lucruri. Fizicienii ne anunță că toate legile sînt aproximative și adevărul lor e pur statistic. Unii chiar vorbesc de o „lege a impreciziunii" de care, cu precizie, ar asculta mecanica electronică. Filozofii vorbesc serios de o „contingență a legilor naturii". Biologii au sfîrșit prin a crede că legi, odinioară valabile, care au dus la evoluția speciilor, au devenit azi inoperante. Legile naturii ar cunoaște și ele abrogarea și desuetudinea.

Toate acestea nu puteau să placă. Ne aflăm azi la un sfîrșit — și deci început — de veac, într-o perioadă de prefaceri cînd, întocmai ca pe poetul Geo Bogza, „totul ne chinuiește", totul trebuie priceput din nou.

În cursul ultimilor ani, o nouă teorie filozofică s-a bucurat de o imensă vogă. O reamintesc fiindcă, în chipul cel mai neașteptat, ea se regăsește în poemul lui Geo Bogza.

Originea ideii este franceză. Deja Renouvier spunea că relațiile dintre lucruri constituie aceste lucruri însele. Iar O. Hamelin, într-o lucrare despre care s-a zis că este una din capodoperele gîndirii moderne, a putut conchide că „raportul, relația nu-i un idol, ci însăși realitatea".

Paralel cu aceasta, răsare în Germania un curent care astăzi stăpînește toată gîndirea filozofică și științifică de pretutindeni. Este școala „structuralistă" ; „filozofia formei". După această „Gestaltphilosophie", singura realitate e forma. Obiectele nu au formă, ci sînt forme. Iar forma exprimă raporturi de proximitate sau depărtare în spațiu și în timp. Cu alte cuvinte legăturile matematice sînt singura realitate din Univers. Acolo unde asemenea relații operează, acolo există ceva. Unde aceste relații dispar, avem neantul cel mai perfect. Există forme tari și forme slabe, forme care se nasc și altele care se desfac, forme supra și forme subordonate. Ca și Hamelin, gestaliștii văd în univers o țesătură infinit variată de „legături".

Această concepție mulțumește. Împacă „criza determinismului" cu un determinism nou, totodată mai vag și mai sigur. De aici favoarea acestor concepțiuni în spiritele contemporane.

Dar noii teorii îi mai trebuia ceva. Un poet care s-o cînte. Și primul poet de acest fel, o spunem cu un legitim orgoliu, este românul Geo Bogza. Poemul său e un fel de portret al Universului, zugrăvit în jurul unei idei-cheie, aceea de relație, legătură, raport. Poetul a vrut să ne picteze, în panouri multe, felul cum se înlănțuiesc lucrurile în această vastă lume, felul cum fenomenele cele mai variate sînt „rudă" unele cu altele și cum singura adevărată realitate a lucrurilor e această rudenie dintre ele.

Întreaga lucrare e un lung poem de variațiuni pe tema cauzalității.

Ar fi interesant să luăm, în parte, fiecare vers, pentru a descoperi cum fiecare zugrăvește un alt mod în care fenomenele se leagă între ele ; de la raportul simplu și riguros al cauzalității newtoniene („așa cum unghiul dintre soare și lună e rudă cu fluxul și refluxul oceanelor"), la raporturi primitive de analogie confuză : „așa cum nopțile de insomnie sînt rudă cu drapelele negre care flutură la poarta lugubră a ospiciilor".

Nopțile de insomnie sînt mai ales tulburătoare și exasperante fiindcă, în cursul lor, răsar mii de gînduri ce ni se par geniale, dar care, în fond, sînt doar nebune și care mor odată cu somnul stupid care pînă la urmă ne copleșește. A compara aceste gînduri cu niște nebuni morți este o simplă relație de asemănare, care totuși, simțim bine, cuprinde atîta adevăr, încît ne face să spunem că realmente o legătură organică există între cele două fenomene. Nopțile de insomnie nu-s ele, foarte lesne, preludiul internării în casa de alienați ? Și oare moartea simplelor gînduri demente nu-i adesea, un pre-exercițiu al morții dementului însuși ?

Uneori avem acel raport misterios și întîmplător pe care Painlevé îl numea „interferența de serii" :

Așa cum somnul marinarilor e rudă cu dansul catargelor în jurul stelei polare.

Alteori avem raportul clar, complex, de forme suprapuse, de cauze și efecte devenite la rîndu-le cauze :

Așa cum inima conspiratorilor e rudă cu pocnetul de armă al plutonului de execuție.

Atunci cînd vrem să înțelegem profund un lucru, nu pe calea superficială a logicii, ci prin aceea a unei intuiții analogice, ca a istoricului care face să retrăiască trecutul, nu trebuie să cădem în greșeala multora care se cred „bergsonieni" fiindcă repetă extatic cîteva din imaginile mai frapante găsite de Bergson. Dimpotrivă — ne sfătuiește Bergson însuși — să nu ne mărginim niciodată la una sau cîteva din aceste imagini, ci să le multiplicăm împrumutîndu-le domeniilor celor mai diverse, ba chiar opuse, astfel încît, prin convergența acțiunii lor, ele să „ne dirijeze atenția într-acolo unde o anumită intuiție se poate naște. Alegînd imaginile cît de disparate posibil, vom împiedeca pe cutare din ele să uzurpe locul intuiției pe care ar trebui s-o deștepte." Astfel, înmulțind imaginile, foarte diferite și totuși de același sens, „cerem spiritului, în ciuda diferențelor, un fel identic de atenție și tensiune".

Aceasta e și metoda poetului nostru. O avalanșă de „înrudiri" între fenomenele cele mai disparate prepară la o intuiție directă și la o viziune magnifică a Universului, arătat în forme și în lăuntrice legături, în spectacol și intimă țesătură a firelor care îl susțin.

Tabloul e exhaustiv. De la „fecioara galbenă" și „înspăimîntătoarele privilegii ale biologiei", poetul ne cere să-l însoțim mai departe. Căci :

mai departe, ca un pojar de lumini pe suprafața pierdută a
continentelor sînt alte orașe ;
și mai departe, dincolo de luminile orașelor,
dincolo de plajele primordiale pe care au apărut primele ființe
vertebrate încep oceanele
și mai departe,
mai departe, adică dincolo de spuma albastră a oceanelor, dincolo
de meridianele cerești pe care ultimele planete se învîrtesc obosite în jurul soarelui
foarte departe
foarte departe, adică acolo unde nu ajunge decît închipuirea, și
numai de acolo infinit mai departe
plutesc nebuloasele.

Oceane și nebuloase din nopțile mele de febră și de insomnie
oceane și nebuloase, valuri de apă, valuri de foc, din nopțile
mele de poezie,
sub bolțile voastre îndepărtate, fierbinți și eterne
trimit să-și sune ecoul cîntecul acesta de revoltă, de dragoste,
și moarte ca o mărturie violentă a vieții la care am luat parte :
sub bolțile voastre sonore, imense, și clocotitoare
desfășur ultimul drapel al ființei mele nostalgice și exasperate.

Găsim, în poemul lui Geo Bogza, ideea unei intime legături — aproape a unei identități între viață și moarte :

O stea de sînge, roșie, în fiecare noapte
peste ultima generație răsare
și însăși pasărea deznădejdii primește salutul
noilor condamnați.

Aceste vorbe profunde ne scot dintr-o veche eroare și descopăr un teribil adevăr. Credeam că osîndiții la moarte sînt numai acei pe care îi judecă plăpîndele noastre tribunale sau îi desemnează cîteodată diagnosticurile medicilor. Dar aceste verdicte pot oricînd rămîne neexecutate. Sentința care niciodată nu minte este aceea ce se pronunță omului în momentul chiar cînd el se naște. „Noua generație" este în fond o echipă de noi, de adevărați condamnați la moarte.

Altundeva, poetul nostru spune :

așa cum drapelul alb care se ridică deasupra
orașelor asediate e rudă cu paginile
pline de sînge ale istoriei.

Aceeași idee. După cum noii-născuți sînt noii condamnați la moarte, tot astfel pacea, întrerupînd războiul, păstrează mai bine situația de condamnați la moarte a supraviețuitorilor, întărindu-le calitatea de candidați la proximele măceluri viitoare.

Se vorbește uneori de lecturi decisive, pentru că hotărăsc instantaneu biografia ulterioară a eroului. Dar mai există și o altă minune posibilă : o carte care să lumineze nu atît viitorul, cît trecutul, „determinîndu-l" ca pe o carieră. Sînt cărți care, citindu-le, ne dau tulburătoarea senzație că rezumă și precizează tot ce pînă atunci bănuisem, sfios și haotic, despre lume.

Un asemenea simțămînt am încercat la lectura *Cîntecului de revoltă, de dragoste și moarte,* al lui Geo Bogza. Pe măsură ce înaintam într-însul, mă cuprindea acea uimire supranaturală pe care, în „visele bune", o aveam constatînd că totul ne reușește, că tot ce întreprindem izbutim, că tot ce vedem înțelegem, că am fost pînă atunci inexplicabil de nerozi să credem că există lucruri grele, ba chiar imposibile...

Poemul lui Geo Bogza ne umple de o asemenea magică liniștire. Lichidează, parcă, toate perplexitățile. O imensă fericire intelectuală ne cuprinde. Magicianul ne-a pus, direct, în fața unui portret adevărat al Universului. Cu acea divinație proprie poeților, el prevestește, în felul său, știința viitoare. Perplexitățile noastre trecute nu-s numai ale noastre. Ele aparțin, cum am arătat, întregii cugetări contemporane. Și poemul cel nou parcă le face să conveargă, sudînd ipoteze disparate într-un tablou consistent de imagini coerente.

Titularul tribilelor privilegii și al „destinului biologic al Lumii" este un personaj bizar, pe care poetul îl numește „fecioara galbenă". Pare straniu ca o fecioară să fie galbenă. În concepția comună, fecioarele sînt roz. Pentru ca o femeie tînără să fie galbenă trebuie să-și fi lepădat fardul, sau — căci revine aproape la același lucru — să se găsească extenuată de intimități carnale. Cuvintele „fecioară galbenă", prin paradoxul lor, trezesc imediat viziunea unor asemenea momente de păcat trupesc.

Și, dealtfel, așa chiar și-o și închipuie poetul. Sînt, zice el :

pe trupul tău locuri în care, cînd mă gîndesc,
respirația îmi distruge plămînii.

Pentru ce, atunci, numele acesta de „fecioară" ? Pentru ce poetul vorbește de „încruntata ei virginitate, ca o stea necunoscută, ca o stea care aduce sfîrșitul lumii" ?

Este cu siguranță vorba de o altă virginitate decît cea trupească.

Femeia iubită a avut și mai conservă încă o particularitate exasperantă : în ciuda amorului fizic, care-i poate pătrunde corpul făcîndu-ni-l cunoscut, — sufletul ei rămîne de cele mai multe ori impenetrabil, astupat și blocat ca un trup de clasică fecioară. Nebunia, insomnia. sinuciderea și toate „marile, îngrozitoarele dezastre ale dragostei și ale biologiei" sînt fructe ale acestei obstinate și „încruntate virginități".

Este o lungă poveste care explică aceste supărătoare caractere. Documentele etnografice și istorice ne arată pe femeie ca pe un „bun" care trebuie „cucerit" și apoi stăpînit. Obiect de proprietate, ea a deșteptat în noi sen-

timentul posesiunii, și prea puțin pe acel al înțelegerii morale. Iar azi, cînd simțul proprietății se ofilește, cînd amor și proprietate se disociază, simțim o furioasă nevoie de a iubi dragostea pentru incomparabila ei putere de a face două suflete să comunice. Dezbărat de gospodărescul simțămînt al apropriației private, sentimentul amorului — o descoperim abia acum — e cel mai sigur mijloc de a ne face să intrăm și să călătorim la nesfîrșit în sufletul altuia.

Dealtfel, abia acum această minune a devenit posibilă. Posibilă, dar încă viitoare. Binefacere legată, ca multe altele, de dispariția urîciunilor proprietății private. Printre „privilegiile" legate de „destinul biologic al lumii" se numără și acesta. Cîtăva vreme lumea a trebuit să cunoască „marile, îngrozitoarele dezastre ale dragostei" fiindcă, dominat și spurcat de corcirea cu sentimentul posesiunii private, sentimentul amorului se mișca, oribil, între doi poli: gelozia și plictiseala ; teroarea proprietarului înebunit la gîndul că altul o să-l fure, și plictisirea proprietarului de obiectul său, greața de a-l mai vedea și pofta de a-și cumpăra altul. Între demența lui Othelo și insațiabilitatea lui Don Juan, iubirea duce la disperare sau, în cel mai bun caz, la dezgust. Este unul din amarele privilegii ale acestei lumi.

Dar această lume mai are și altele. Cînd, din fenomenologia amorului, vom expulza sentimentul proprietarului, va răsări atunci un alt privilegiu al biologiei ; putința de pătrundere totală și directă între două suflete. Pînă atunci, poetul comunist Geo Bogza va rămîne dureros de sensibil în fața femeii iubite, poartă închisă, poartă păzită de cea mai „încruntată virginitate".

„Fecioara galbenă", cu încruntatele ei virginități și cu sinuciderile din nopțile noastre de insomnie, este poate cea mai tulburătoare figură din acest univers.

Poemul lui Bogza e scris în proză. De aici imensa lui muzicalitate.

Este o delicată problemă de estetică aceea a sonorității în poezie. Condițiile auditive ale versului nu au nimic comun cu muzica. Ba poate sînt exact contrariul acesteia.

Desigur, poezia trebuie scrisă în versuri, pe cît posibil cu rimă, ritm, cezuri și alte ortodoxe canoane. Căci poezia e arta cuvîntului pur, arta de a provoca magia de care fiecare vorbă a limbii e capabilă. Un fel de rugină se așează pe cuvinte prin circulația lor socială, ca o crustă care le astupă conținutul și le maschează lunga lor Istorie. Poetul sparge coaja, și dezgroapă sensuri și nuanțe uitate, făcînd să sară afară sute de „prețuri" noi, sau care ne par astfel tocmai fiindcă fuseseră ascunse.

Sonoritățile meșteșugite, prin mirarea produsă, trag mintea direct spre cuvîntul în sine, pe care îl revirgineză, parcă trezindu-l din somn, întocmai cum, în avalanșa de zăpadă pe care un zgomot a declanșat-o, omătul care doarme își readuce oarecum aminte științele lui de a întrebuința legile dinamicii.

Dar sonoritatea necesară poetului nu este muzicalitate. Muzica nu se ocupă cu detalii sau cu precise subiecte. Funcția ei e să exprime gîndurile noastre în întregime. De aici caracterul ei vag și complect. O „étude" de Chopin, o fugă de Bach, o sonată de Cesar Frank n-au „subiect". Ele vorbesc direct despre tot ce există. De aceea, seamănă mult mai mult cu un discurs în proză decît cu un poem în versuri.

Dar regula comună are și excepții. Atunci cînd poetul nu vrea să exprime o idee particulară sau un sentiment determinat, ci simte nevoia să-și descarce sufletul întreg, să spună tot ce gîndește despre tot ce există ; în asemenea momente metafizice, corsetul versului e prea strîmt și mișcarea, infinit mai suplă, mai largă, mai nuanțată a prozei devine singurul limbaj posibil.

Cu un instinct sigur, acest adevărat artist care e Geo Bogza a procedat exact așa. Nici o rimă, nici o asonanță, nici un fel de trucaj sonor. Totuși strălucitul său poem e „rudă" cu analogii de structură muzicală. Citirea poemului ne dă aceleași pure sentimente de formă și mișcare, de avalanșe dezlănțuite și apoi întrerupte, de elanuri tumultuase urmate de opriri, continuări, răsuciri, reveniri și reînceputuri....

Mă întreb dacă această bucată poate fi tradusă. Ne

izbim de două cuvinte-cheie, cuvîntul „rudă“ și acela de „fecioară galbenă“, care par categoric intraductibile. Dar, cine știe ? În artă nu există dificultăți absolute. Și poemul acesta ar trebui tradus. Interesul lui e sigur internațional. Viziunea artistului adună laolaltă curente și nevoi de gîndire venite din toate țările. Nu numai prin valoarea artistică, dar și prin conținutul inspirației sale, Geo Bogza este un poet internațional.

Ibrăileanu spunea de Baudelaire că e un poet special și local, poetul marilor centre metropolitane. Arghezi e și el un poet local, poetul popular prin excelență, care schimbă acum, „întîia oară sapa-n condei și brazda-n călimară“, și care din sudoarea muncii sutelor de ani, adunată de bătrîni, „printre plăvani“, din „graiul lor cu-ndemnuri pentru vite“ el va ivi „cuvinte potrivite“. Arghezi cîntă numai pe român, acel suflet românesc particular pe care el îl numește „cuget hotar, între înger și măgar“. Arghezi e poetul popular, care singur mărturisește că : „Durerea noastră surdă și amară / o grămădii pe-o singură vioară.“

Geo Bogza, Hugo sau Eminescu nu-s poeți locali, ci mondiali. Cu lecturi dezordonate, dar cu un talent uriaș, Eminescu sau Hugo au pus în versuri uimitoare tot ceea ce interesa gîndirea și știința din vremea lor.

Din aceeași categorie poetică face parte și Geo Bogza.

Hugo nu are nevoie să fie tradus. Eminescu poate fi, dar foarte greu. Geo Bogza are privilegiul de a fi scris poemul său în proză. Cu excepția celor două cuvinte greu de redat în altă limbă, această splendidă lucrare poate trece toate granițele.

Viața românească, an. XXXVII, nr. 11, nov.-dec. 1945.

„SÎNGELE POPOARELOR“*

Volumul de versuri al lui Radu Boureanu cuprinde 14 poeme. E de ajuns să le înșirăm titlurile, pentru a vedea despre ce este vorba. După poemul-prefață urmează : *Grecia* (2 poeme), *Spania, China, Budapesta, Lîngă Marea Roșie* (Palestina), *Corăbii spre Indonezia* (Olanda), *Țara Ciorchinilor Negri* (Statele-Unite), *Coloarea roșie și neagră* (tot Statele-Unite), *Morții din Viet Nam, Aceasta este Marea Britanie, Cîntecul Comunei, Sîngele țării mele.*

În toate bucățile lui Boureanu sînt așteptați „noii argonauți“, venind pe „roșie corabie“ și mînați de „roșie stea“. Așteptarea diferă, firește, de la popor la popor. Alta e rezonanța indonezianului la ideile generoase, alta a americanului, alta a elenului, alta a francezului. Dar avîntul face parte organică din ființa fiecărui popor, ca un aliment care, pentru a deveni asimilabil își schimbă ceva din chimia lui organică.

Ca orice adevărat poet, Radu Boureanu este totodată liric și epic.

Estetica veche avusese interes să apere și să sancționeze o despărțire severă între cele două genuri. În felul acesta, poeții care descriau realitatea exterioară erau o-

* Radu Boureanu : *Sîngele popoarelor*, cu 20 desene ale autorului și un autoportret, Editura pentru literatură și artă, București, 1948.

priți de a-și da asupră-i vreo părere personală, iar poeții care spuneau ce gîndesc erau sfătuiți să consacre această eroică ocupație unor subiecte în fond foartre puțin eroice : necazurile lor intime, sau, atunci, tulburătoarele mistere ale universului interstelar. Chiar moartea, în poezia lirică binegînditoare, nu este niciodată moartea crimă (sub multele ei directe și indirecte forme) moartea *omului de către om*, ci doar preafilozoficul nostru inevitabil sfîrșit.

În schimb, materia socială este interzisă poetului liric ; altminteri el se face vinovat de oribila infracțiune a „confuziei de genuri" și a căderii în gazetărie.

Iar poetul epic care atacă gingașa temă este ținut a păstra o strictă „obiectivitate", care înseamnă aci nu a judeca obiectiv, ci a descrie pur și simplu, fără a judeca deloc. În sfîrșit, pentru garantarea acestei „imparțialități", se recomandă alegerea faptelor dintr-un trecut istoric cît mai depărtat, actualitatea fiind stigmatizată ca „apoetică", și ca o cădere în jurnalism, prozaism, proces-verbal sau alte asemenea păcate.

Estetica ortodoxă, procedînd astfel, era desigur foarte logică față de scopurile ei. Că o asemenea regulă ar coincide și cu realitatea procesului poetic — aceasta e mult mai îndoielnic. Un poet adevărat nu poate, chiar dacă ar vrea, să nu-și descrie societatea. Dealtfel el simte că confidențele lui nu interesează pe nimeni dacă ele n-au ca aliment evenimentele contemporane și judecarea lor. Nu numai un Verhaeren, un Hugo, un Pușchin, un Walt Withman făceau așa, dar chiar poeți pătrunși de importanța exclusivă a prețiosului lor for interior și-au scris poemele cele mai reușite pictînd vremea lumii lor. Printre bucățile lui Baudelaire — maestru al evaziunii — una din cele mai apreciate este acel *Crépuscule du matin*, care-i o zugrăvire realistă — lucidă și amară — a societății pariziene sub cel de-al doilea imperiu (oficial considerat ca o epocă de fericire maximă). Singura „vorbă bună", singurul accent mai prietenos din tot poemul se găsește în scurta frază unde este evocată plecarea, la 5 dimineața, a lucrătorilor la muncă. Poetul adevărat a învins dandismul „poetului blestemat".

Poemele d-lui Boureanu sînt o descriere a „actualității internaționale" ; și această realitate cuprinde două lucruri : ceea ce un jurnalist ar numi „situația" iar pe de altă parte sentimentele personale de dragoste, revoltă, compătimire, batjocură, sarcasm, speranță, ură, dispreț sau consternare, pe care spectacolul diverselor popoare îl trezește în sufletul poetului. Între ceea ce poetul vede și ceea ce poetul simte, fuziunea e inextricabilă. În gradul de întrepătrundere dintre realitate și atitudine, dintre epic și liric stă, probabil, valoarea, poate chiar definiția însăși a artei poetice. Și n-aș fi departe de a spune că atitudinea e la rîndu-i realitate, de vreme ce a lua atitudine înseamnă a grupa realitățile după mărimea și însemnătatea lor.

Poemele d-lui Boureanu sînt o explozie majestuoasă de amintiri iritate ; imagini de fapte petrecute, sosite în minte cu acea năvală care înflăcărează elocvența amorului și a indignării. Sosite în minte fără ordine aparentă, sau mai exact într-o ordine neaparentă. Retorismul, capcana cea mare care pîndește pe poet, e tocmai nesocotirea acestei logici afective și căderea plată în cealaltă, în prozaismul demonstrației discursive. Poemele lui Boureanu, fiindcă sînt izbutite, ne fac să simțim bine că poezia este pledoarie, și ne permit să vedem, ca mărite cu lupa, legile acestei elocințe antiretorice.

Amintirile care nutresc versul sînt aci fie fapte de cultură generală, fie experiențe personale, fie evenimente politice recente, fie chiar... fapte viitoare. Acestea din urmă (prin efectul unei magii proprii artei poetice) capătă veștmînt de amintire. Căci faptele viitoare sînt profeții ale poetului. Povestiri pe care el nu le face acum, cu ocazia scrierii sale, ci le face de mult, le-a făcut mereu, cu ocazia tuturor întîmplărilor legate într-o concluzie comună și neîncetat repetată. În clipa cînd poetul ne vorbește nouă, el nu prevede, ci-și amintește toate multele sale trecute prevestiri. Trecut și viitor se conjugă într-o dialectică anastomoză, pierzîndu-și materia proprie pentru a compune o omogenă și triumfătoare devenire.

Iată cîteva exemple din poemul *Grecia :*

Timpul gonit din antica cetate

În care frate cu frate se bate,
Timpul întors în veac schimonosit
Din care bătrînii Atenei au fugit,

Vedea cum vin din valea umbrelor spartanii
Chemînd poporul, călcînd tiranii,
Și-n cronica de peste nori, Plutarhos
Înscrie, pentru veac, un nume : „Markos" !
Și oamenii din munți
Purtînd ca norii fulgere sub frunți,
Vor învia încă o dată
Eroica Atenă democrată.

Las la o parte arta cu care cuvinte dificile au fost meșteșugit, „aduse" astfel încît să realizeze acea caldă și elegantă solemnitate care e condiția și geutatea *sine qua non* a adevăratei poezii. Las la o parte arta cu care, în ultimele 4 versuri, primele trei își precipită ritmul pentru a ajunge, în cel de al patrulea, la o oprire în „point d-orgue", calmă ca o izbîndă ; las de o parte aceste frumuseți tehnice, pentru a sublinia numai admirabila contopire de trecut, prezent și viitor — pe care dealtfel o regăsim în toate poemele lui Boureanu.

În *Spania,* aceeași idee, doar alt procedeu. Sînt trei panouri. Un tablou al trecutului, altul al prezentului, ultimul al viitorului. Dar aceste trei fresce sînt încadrate de două strofe aproape identice. La începutul poemului :

Privesc din umbra anilor pămîntul Spaniei ;
O lacrimă cît insula Maiorca
Inundă pe hartă Granada,
Unde a fost ucis, pentru visele sale
Albastre, înalte cît munții Sierra Nevada,
Poetul Federico Garcia Lorca.

Apoi, la sfîrșitul poemului :

Atunci cîntecul poetului slăvind poporul
Va legăna din nou cerul, baladă pentru Granada,
Vor intra în viață visele sale
Albastre, înalte cît munții Sierra Nevada,
În fiecare ochi va rîde o lacrimă cît e pe hartă insula Minorca,
Și nu vor mai fi uciși mișelește
Poeți ca Federico Garcia Lorca.

În cele două strofe care deschid și închid poemul, cuvintele sînt aproape aceleași, diferite doar prin aranjament și flexiuni gramaticale care exprimă în vorbe lucrarea timpului și prefacerea neîncetată a trecutului în viitor.

În poemul *Budapesta,* procedeul e iarăși altul. Un prim tablou descrie trecutul. Strofa cheie se repetă, ușor diferită, la sfîrșitul poemului, pentru a marca aceeași legătură organică între ce a fost și ce va trebui să fie. — Această strofă e plasată atît la mijlocul cît și la sfîrșitul poemului, încadrînd un tablou al luptei și al cuceririi :

Orașul acesta în care calc cu evlavie,
Din care dispare tîrîndu-și putreda trenă strigoiul medieval,
Din orașul care zăcea apăsat sub trufașe coroane,
Dunărea de lacrimi a veacurilor își trage ultimul val ;
Norul argonaut lunecă luminoasă corabie.

Apoi la sfîrșitul poemului :

Orașul acesta în care calc cu evlavie,
Din care dispare tîrîndu-și putreda faimă strigoiul medieval,
Din orașul care zăcea apăsat sub trufașe coroane,
Dunărea de lacrimi a veacurilor își trage ultimul val,
Lîna de aur intră în port pe roșie corabie.

Să se remarce în primul rînd schimbarea lui „putredă trenă" în „putredă faimă". „Putreda trenă" este o găsire poetică îndrăzneață, dar care, tocmai de aceea, ar fi fost de prost gust să fie repetată. Iar diferența dintre ultimul vers al primei și ultimul vers al celei de a doua strofe marchează subtil trecerea de la speranța care se ivește la speranța care s-a împlinit. Două victorii deosebite, legate de două trecuturi inegale.

În poemul consacrat Iudeei, strofa-cheie, în care culminează dialectica timpului și fuziunea celor sale trei moduri : trecut, prezent și viitor, este o strofă scurtă, și numai una, așezată în mijlocul poemului. E vorba de amestecul în Țara sfîntă al bravilor Occidentali :

Cavaleri ai mesei rotunde
Fantome în trupuri moderne,
Schelete-n istorice perne,
Veți dormi cum vă veți așterne

Cavaleri în zale sau cavaleri de industrie, mese rotunde în castele sumbre sau săli încălzite central pentru uzul consiliilor de administrație, cuceritori de afaceri trecute sau moderne, fantome deopotrivă și „schelete în pernele istoriei", — și unii și alții se lovesc de același viitor : „Veți dormi cum vă veți așterne". Acest vechi proverb românesc, această înțeleaptă prevestire populară, aci este de o frumusețe specială, fiindcă vorba : „cum", printr-un dublu sens subtil, aduce dintr-o dată două nuanțe de viitor. Căci aici *„cum"* înseamnă în același timp : „așa cum", „precum" și mai înseamnă și *„de îndată ce"*, adică viitor imediat, iminent.

Ceea ce mi se pare remarcabil în cele patru exemple citate este că varierea în detalii a aceluiași procedeu nu are doar rolul pur estetic al evitării monotoniei, ci și unul mai puțin formal, de adaptare a formei la materie. Iată de pildă Ungaria. Abia deunăzi s-a terminat acolo iobăgia ; pînă ieri, de la un capăt la celălalt al istoriei Budapestei, „orașul răsuna de grofi", în timp ce sărăcimea, strivită sub „indiferența augustă" a stăpînilor, se reducea la „prezențe umane cu pumnii ca bulbii de cartofi". Era deci natural ca cea mai mare parte a poemului să descrie această viață ușoară și nepăsătoare a unora și tristețea mută a celorlalți :

Melodios orașul leșina-n tarafuri,
Chefliii nobili înotau în zori
Pe apele albastrelor viori
Cînd luna ridica, plecînd, brumatele cearceafuri.

Îmi amintesc de o altă descripție a chefliului : „Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux".

Acești deboșați parizieni ai lui Baudelaire aveau ceva extenuat, sinistru, și aș zice profesional. Grofii lui Boureanu sînt veseli și diletanți. Nu-s zdrobiți, ci leșinați de prea bună dispoziție ; ei „înoată în zori", și sunetele viorii nu au ceva înflăcărat, ci „albastru" ca seninul. Nepăsarea, nesimțirea acestor brute bine dispuse, plutind, cum zice Boureanu, „în lacul de mendre", de fantezii și pofte, chiar pe loc împlinite — un asemenea fel de beatitudine în asuprire era natural să nu se curme decît brusc, prin sosirea inopinată, în chiar apele orașului,

a corăbiei pentru totdeauna salvatoare. Poporul, cum zice poetul : „luptîndu-se'n lanțuri ca un vas încleștat în otgoane" nu putea cunoaște dezrobirea (dar, atunci, avea s-o cunoască de la început și definitiv cucerită) decît în clipa cînd : „lîna de aur intră în port pe roșie corabie".

Cu totul altfel se petrec lucrurile în Grecia. Poporul ei genial și iute își va cîștiga și pierde libertatea de mai multe ori în decursul istoriei sale. Iată de ce realitatea elenă cere din partea poetului o descriere unde „timpul se-ntoarce", unde „spartanii revin", unde zei și oameni, ahei și palicari lucrează la o aceeași prezentă și reînnoită tragedie.

Alta, în sfîrșit, este realitatea istorică indoneziană. Aici nu există guverne indigene reacționare puternice care să ajute serios pe preacivilizatul jefuitor străin. Olandezii sînt dintru început demascați. Au pierdut de la început partida. Iată de ce poetul își permite să privească cu o seninătate ironic compătimitoare, pe bieții neerlandezi, grași, mirați, consternați :

Din Amsterdam
Din Rotterdam,
Grași olandezi priveau pe geam,
Triști olandezi de spleen minați
Cu ochi de lacrămi înstelați,
Oftau spre pajiști de lalele
Bolnavi de spleen în vechi castele.

Iar în strofa de „revenire", nu vom găsi amenințări tragice, nici profeții răzbunătoare, ci doar o remarcă plină de humor, deghizată în sfat prietenesc. Bieților olandezi grași, „de spleen minați", li se spune să fie atenți, cînd or ajunge în Indonezia, să nu lase a li se bănui înșelătoria.

Duioși și grași, florari flamanzi,
Morari ce moarte măcinați,
Pirați moderni : intrînd în port
Ascundeți steagul cap de mort.
În norii albelor lulele,
Ascundeți moartea în lalele,
Ca oamenii cu ochi piezișI
Să vadă-n voi cerești trimiși,

Nu corbii croncănind pe ram,
În Amsterdam,
În Rotterdam.

Să se observe că sonoritatea acestor două nume de oraș produce efecte foarte diferite prima și a doua oară cînd sînt rostite în poem. La început, aceste vorbe vibrante, prin zbîrnîitul lor viu, dau elan alegru de baladă și de sarcasm. La sfîrșitul poemului, deși e vorba de corbi care croncăne, subiect sinistru prin excelență, cuvintele își conservă verva malițioasă. Iar cîrîitul lor trezește în ureche sunetul discursului cuiva care ne-ar face în ciudă, în fața unei situații deja pecetluite.

Dar am citat destule exemple. S-a putut vedea din ele cîtă legătură este între formă și materia zugrăvită. De asemenea s-a putut vedea cum, prin economia formală a bucății, se realizează, *mereu altfel*, acea prezentare a timpului, unde cei trei frați ai vremii : prezent, trecut și viitor, se topesc într-o devenire comună.

Dar, deosebit de asta, exemplele reproduse aduc și un alt fel de dovadă : aceea a fecundității în frumusețe a unor teme categorisite prost de către esteții puri. Iată : Boureanu a scris poeme cu o tipică substanță din care se fac „cronicile externe" în marile cotidiene. Și frumusețea versurilor citate arată că se poate scrie poezie adevărată și înaltă, chiar cu aceste presupuse apoetice materiale. Chiar cu ? Aș îndrăzni să spun : mai ales cu.

Este o veche poveste, aceea a „fecundității" inegale a temelor poetice. Ea amintește de cunoscuta controversă dintre Carey și Ricardo asupra rentei. Ricardo crezuse că omul a început prin a defrișa terenurile cele mai bogate, și numai epuizîndu-se acestea, el a trecut la cultivarea altor pămînturi din ce în ce mai sterpe. Dimpotrivă, Carey observă că solurile foarte fertile sperie pe oameni tocmai prin luxurianta, prohibitiva lor vegetație. Cele sărace sînt mai lesne de abordat și de domesticit. Și-s mai sigure. Se va începe deci cu ele.

Economiștii cred că, teoria lui Carey este istoricește cea justă. Și-i probabil că aceeași „ordine de defrișare" s-a produs și în istoria literară. Spre deosebire de André Gide, care găsea în literatură aplicarea exactă a legii lui Ricardo, cred mai de grabă că legea lui Carey e adevărată și aici. S-a început cu subiectele mai sărace și ușoare. Literatura e un fenomen social, deci controlat de aceiași stăpîni care controlează și celelalte valori sociale. Acești stăpîni erau speriați de fecunditatea luxuriantă a unor teme despre conflictele dintre clase. Cu greu se poate „domestici" un asemenea subiect ; vegetații de idei neașteptate și incoercibile pot invada lucrarea. Vor prefera deci să se cultive subiecte sigure. Teme ca amorul, gelozia, adulterul, încornorarea omului de către om, conveneau perfect dorințelor de securitate ale păturilor conducătoare. Și au fost, de la început, declarate teme eterne și inepuizabile.

Fiindcă monotonia și insignifianța acestor teme risca să apară evidentă, estetica oficială a consimțit o prudentă concesiune. Poetului liric i-a fost permis să se ocupe și de Univers, cu condiția de a-l privi cît mai filozofic posibil, ca un mister insondabil, făcut anume ca să trezească în sufletul omului chinuitoare perplexități. Este interesant de notat atitudinea unui mare poet, al cărui cuget „hotar" între adevăr nou și tradiție învechită marchează bine ezitarea între două estetici. Pascal, vorbind de univers, spunea : „L'univers m'engloutit comme un point ; mais je le comprends".

Fraza debutează prin disperare, prin resemnare, și termină cu un fel de victorie. Franțuzescul „comprend", care înseamnă și „a pricepe" și a „cuprinde", exprimă bine atitudinea ambiguă a omului în fața naturii, atitudine totodată de înțelegere, de cucerire, de cuprindere activă, dar și de supunere la obiect (acel „nisi parendo" al lui Bacon). Pascal era balotat între paralizia misticului și iubirea de progres pe care i-o dădea incomparabilul său geniu științific și calitatea poetică a sufletului său. De aci atitudinea lui tranzacțională în fața universului.

Dar estetica oficială a Occidentului nu vrea tranzacții, ci abdicare. Chiar trufia moderată a lui „roseau pensant", i se pare prea mult. După această estetică, Natura, prin

majestatea, prin atotputernicia ei, trebuie să fie pentru oameni un nou prilej de antrenament la obedienţă. Esteticii oficiale a Occidentului i-ar displăcea profund o lirică în care să se cînte rebeliunea şi cucerirea, domptarea puterilor universului în slujba omului.

Cu forţa reunită a tuturor artileriilor spirituale (şcoli, academii, universităţi, mecenaţi, cenacle, premii, burse, vogă, presă şi celebritate) clasa stăpînitoare, de sute de ani, întreţine superstiţia „subiectelor poetice", a temelor presupuse prin natura lor a fi destinate versului, aruncînd condamnarea la prozaism perpetuu tuturor realităţilor care o jenează. Subiectele lirice admise de congregaţia burgheză a indexului sînt numai două : supărările strict private ale poetului şi misterul chinuitor al universului. Ar mai fi şi un al treilea : moartea ; dar ea nu-i în fond decît trăsătura de unire între celelalte două teme autorizate. Moartea, în lirica ortodoxă, este încă o tristeţe personală a poetului, care se simte strivit şi de puterea stăpînilor şi de imensitatea naturii, a cosmosului. Moartea e una din multele enigme ale universului. Atîta tot.

Dar există şi o altă problemă a morţii. Este moartea dramă. Oamenii au inventat — spune doctorul Pierre Janet — o conduită necunoscută animalelor : actul de a ucide. Fiarele nu ucid ; ele mănîncă. Este cu totul altceva. Singur omul a născocit omorul.

Clasa minoritară şi înarmată a imperialiştilor provocatori de războaie asasinează, direct sau indirect, încet sau brusc, pe faţă sau în ascuns, pe membrii nearmaţi ai clasei majoritare. Îi execută, îi înfometează, îi trimite sau la închisoare sau la război, îi concediază din slujbe, le ofileşte sănătatea. Metoda puţin importă. Omorul în masă este marea dramă a luptei de clasă. (Dar despre această dramă poeţii n-au voie să vorbească. Este un subiect prozaic. O temă de gazetar, nu de artist...)

În versurile lui Boureanu tocmai despre această moarte se vorbeşte. *Sîngele popoarelor,* se cheamă cartea. Şi în poemul-prefaţă strofele încep cu versuri ca :

Atîtea ţări pe glob, şi-atîta sînge,
Şi dacă s-ar putea să-l strîngi alături,
Nu-i fluviu uriaş pe cît s-ar strînge ;
Atîtea suflete pe glob şi-atîta moarte, ...

Sînt sufletele „albe, negre, galbene, roşii" pe care le „sfîşiară fioroşii".

Poemul lui Boureanu ne arată, pe rînd, aceeaşi faţă hîdă a călăilor, de care popoarele (albe, galbene, negre, roşii) nu vor să se mai lase asasinate.

Găsim, în poemele lui Boureanu, versuri magnifice, din cele destinate a fi învăţate pe dinafară la prima lectură, din cele ce se prefac pe dată în citate viitoare :

Sub pînzele umflate,
Ca nouri captivi la catarg

După ce se descriu nelegiuiri diverse din trecutul Spaniei, apare acest vers concentrat şi tragic :

Apoi au venit veacuri de mare tăcere

În timpul războiului civil :

Adesea, din fugă, tovarăşii sărută morţii ;
Pe vechile străzi îi primeşte arcul de triumf domestic al porţii

Fiecare poartă (fiindcă fiecare casă) este un arc de triumf pentru aceşti luptători cărora totul, în ţară, le este prieten („iară ţie duşman este", cum ar spune Eminescu).

Despre avioanele americane care bombardează pe chinezi :

Păsările de argint, ale morţii, au venit, au ucis, s-au dus.

În poemul *Sîngele ţării mele :*

Faurii negri, zeii albaştri-n uzine,
Sîngele lor îl aud zvîcnind în artere la mine.

Vorbind de primii conchistadori ai solului american :

Zeii albi coborau din corăbii pe cai cu plăgile lumii

Călăreţi pe corabie, avînd drept bagaj sifilisul, beţia şi pungăşia. Iar negrii aduşi din continentul african :

Lanţ nesfîrşit zuruind, din Georgia la Coasta de Ivoriu,
Cîntec sfîşietor de robi întors pe un drum iluzoriu,

În acelaşi poem, vorbind de linşaj :

Şi uneori copaci ciudaţi se profilau pe zări
(...)

Uriașe tufe de carne,
Pe lîngă care treceau drăcești procesiuni de medievale cagule
Și zburătoarele lui Edgar Poe croncăneau pe ramuri sătule.

În celălalt poem despre U.S.A. :

La New-York totul e frumos,
Nu sînt copaci și nu sînt ciori,
Doar negri în spînzurători
(...)

și :

Păduri de piatră cresc spre nori,
Și în pădurile de piatră
Stau buldogi grași pe bani și latră

sau :

Au pus un paravan cetății
În port, Statuia Libertății !
Și după'nalta ei minciună
Strigoi yankei latră la lună.

„Înaltă minciună". „Înalt" are aici și sens fizic, căci ne gîndim la altitudinea de la care domină în port statuia, și are și înțeles moral de „înalt ordin". Tot atît de noi sînt formule ca „Lespedea moale a mării", sau „Ura rotundă, de nepătruns ca un scut" (rotund exprimă și crispat de furie și adunat în vederea luptei).
De asemeni, în versurile :

Un uriaș cu steaua roșă-n piept
Încordînd arcul timpului drept...

„Timpul drept e, tot așa, plin de sensuri : „drept", înseamnă totdeauna just, exact, la țintă, echitabil, traiectorie directă.

O altă îndrăzneață inovație este apostrofa brutală adresată cuceritorilor anglo-americani, apostrofă directă, care ar luneca ușor în vulgaritate și în mahalagism, dacă n-ar fi artistic pregătită și frumos spusă :

Moartea își sună oasele sec,
Cum trec strigoii lui Ciang-Kai-Cek.
(...)

Dar glasul poporului răzbunător,
Tălăzuie largul cîntec al numelui bun
Mao-Tze-Dun !
Mao-Tze-Dun !
(...)
Un om, un popor, un taifun,

sau :

Hei caracatiță străină și rea,
Te vor străpunge roșii arcași din roșie stea,
Te vor goni din cătun în cătun
Un om, un popor, un taifun.

Sau, în poemul despre Hellada, ni se înfățișează tablourile „sulițelor otrăvite" aruncate peste satele grecești :

În trupuri mici de ganimezi
Păzindu-și turmele de iezi,
În trupuri de păstori ca zei bărboși,
În tinere țărănci, zeițe murind sub chiparoși.

Este remarcabilă această repede succesiune de sentimente : spectacolul înduioșător de iezi și de ganimezi, spectacolul maiestuos și ușor comic al zeilor bărboși, drențoși ; și apoi deodată, grația infinită și tristă a unei tinere țărănci frumoase murind sub chiparoși.

Ce căutați negustori parveniți ai istoriei,
Să apăsați jugul tarabelor
Pe marmoreenii umeri homerici ai gloriei ?

Radu Boureanu este un veritabil poet. Găsim la el acea calitate primă ce se cere poetului : un amestec dificil de solemn și intim ; căldură și mîndrie, entuziasm și maiestate distantă ; distincție și bunătate. Poeții adevărați sînt rari fiindcă rari sînt oamenii care pot realiza acea răceală pasionată care dă versului totodată flacără și ținută.

Poezia preface evenimente cotidiene și fapte anonime în formule săpate în piatră.

Poemele lui Radu Boureanu sînt o splendidă reușită și o carte de vizită pentru noua poezie românească a en-

tuziasmului și amorului pentru realități. O spunem fiindcă în poemele lui găsim și slăbiciuni, prozaisme, urîciuni și supărătoare neglijențe. Dar puțin importă. Sînt numai cîteva.

Volumul său reușește să ne arate — la treapta poeziei — că patria noastră (patria lucrătorilor manuali și spirituali ai anului 1948) este globul întreg, este lumea toată. Țara ta, în această realitate mondială indivizibilă, are totodată dimensiunile cele mai mici (este centrul, adică un punct față de un cerc), și dimensiunile cele mai mari, căci este centru de culoare, și centru de interes, peisajul beneficiind de mărirea pe care în optică o dă proximitatea.

Poetul Radu Boureanu privește această lume de popoare în flăcări, o înțelege și o pictează. El vibrează de patriotism la cauza fiecărui popor căruia îi cîntă suferințele și nădejdea.

Viața românească, an. IV, nr. VII, iulie 1948.

DIN „ÎNSEMNĂRILE LUI SAFIRIM"

ROMANUL-JURNAL

Orice domnișoară sensibilă, orișice june adolescent, care confundă pubertatea cu talentul, își începe cariera literară redactînd clandestin un jurnal intim. Ar fi o dovadă că acest gen, ales spontan de începători, este cel mai facil din toate. Iar faptul că aci nu-i nevoie de compoziție și nici măcar — în ciuda numelui, de coherență cronologică — accentuează facilitatea.

În realitate, nu este așa deloc. Există jurnal și jurnal, după cum, în arta epistolară, este scrisoare și scrisoare. Bunăoară, corespondența arhiducelui Rudolf de Habsburg a fost strînsă în volum. Este această carte o operă de artă? Desigur că nu. Gîndiți-vă în schimb la *Liaisons dangereuses* a lui Laclos. Și aici avem, formal, o simplă culegere de scrisori, fără nici un fel de comentariu. În fond însă e vorba de o bucată de mare valoare estetică, unul din primele „romane" din literatura universală.

Memoriile cardinalului de Retz sînt istorice. Desigur Istorie foarte literar scrisă ; istorie totuși. *Însemnările lui Safirim* nu-s istorie, ci roman. Desigur, conțin nenumărate fapte diverse interesante pentru cunoașterea psihologică a unei anumite epoci din istoria Munteniei ; totuși valoarea cărții e mai mult artistică decît documentară.

Cititorii cunosc poate o carte foarte originală scrisă de englezoaica Clémence Dane și intitulată *Legend*. E un roman făcut numai din conversația *altora*, a unor persoane

străine de poveste. Vreo zece amici londonezi de ambe sexe se întrunesc la o sindrofie. Cineva sosește și aduce o veste teribilă. Madala Grey, tînăra scriitoare Madala Grey a murit. Și „amicii" discută, povestesc, critică, apreciază lucruri în legătură cu dînsa. Madala Grey se naște, trăiește și se stinge sub ochii noștri, întocmai ca în orice alt roman, numai că autorul nu ne-o spune el și nici personajul însuși, adică Madala, ci niște „terți" care trăncănesc patru ore despre asta, fiecare cu altă părere decît vecinul.

Legend ne va face să înțelegem pe *Safirim*. Ambele sînt romane. Ambele sînt romane „speciale". Și asta pentru două motive. Întîi fiindcă în amîndouă nu se ține seama de cronologie. Ni se servesc, cu o incoerență care în realitate este un efect artistic, detalii de azi și altele de acum o sută de ani, apoi se trece la evenimente recente, apoi iar la copilărie, și așa mereu, fără nici o rigoare istorică. A doua asemănare între cele două romane este *„prezentarea indirectă"*. Personajele nu-s puse să se miște singure. Ele *„provin"* din părerile *altuia*. Acest *altul*, în *Legend* este colectiv ; în *Safirim* e individual. Madala Grey și hinterlandul ei de oameni și lucruri izvorăsc dintr-un amestec de păreri deosebite, fuzionînd într-un fel de punct de vedere unitar, cam așa precum din șapte culori poate ieși culoarea albă. Safirim, personajele care-l înconjoară, locurile pe unde trece, toate acestea sînt „refractate" prin opinia subiectivă și personală a lui Safirim el însuși.

În ambele exemple, atît în romanul englez cît și în cel românesc, forma aceasta de prezentare nu este un truc stilistic, ci o experiență de psihologie. Nu e aci locul să cercetăm în ce consistă această experiență de psihologie pentru *Legend*. O vom face însă pentru *Safirim*.

„PSIHOLOGICUL PUR"

Într-un adevărat jurnal, adică un jurnal scris pentru tine, fără intenții publicistice și literare, unghiul de perspectivă e cu totul altul decît în narațiune sau în prezentarea directă. În jurnal nu există, de la început pînă la sfîrșit, decît un singur personaj propriu-zis. Este autorul. Ceilalți sînt doar reflexele punctului său de vedere. Nu-s

oameni — ca în romanul obiectiv —, ci simple amintiri. Nu avem de-a face cu domni și doamne, obiecte și peisaje pretinzînd a exista prin ele însile. Personajele sînt, toate, intenționat și mărturisit transpuse în cheia muzicală a autorului.

De bună seamă că și în romanul normal, cel în care eroii ni-s arătați direct, punctul de vedere al autorului există. Dar nu se vede. Autorul își dă, el cel dintîi, osteneala să-l ascundă ; se căznește să ne producă impresia că toți oamenii creați de el exprimă concepția generală a naturii, a firii lucrurilor, și că el, scriitorul, n-a făcut decît să traducă fidel, în cuvinte, acest spectacol obiectiv. Dacă îmi este îngăduit a vorbi astfel, în romanul normal personajele pretind a exprima „die Weltanschaung" a lui Dumnezeu, pe cînd într-un roman ca *Safirim*, personajele vorbesc în numele particular al d-lui general N. M. Condiescu, autorul.

De aici dificultăți noi. N. Condiescu trebuie să facă astfel încît intimitățile d-lui Condiescu să fie interesante *erga omnes*. Ceea ce nu-i foarte ușor. Căci dicționarul de valori care servește unui om în forul lui interior poate să nu fie același cu cifrul folosit de el față de terți. În relațiile noastre cu oamenii se formează niște centre de interes care poartă asupra unor lucruri obiective și social recunoscute. În relațiile noastre cu noi înșine interesul se așează cel mai adeseori pe lucruri bizare și social neimportante. Răscoliți puțin sufletele d-voastră. Veți constata că ceea ce vă tulbură deosebit de tare sînt adeseori fapte care pentru un străin nu prezintă nici un interes ; un crîmpei, bunăoară, de frază, spusă acum douăzeci de ani ; sau o cotitură de drum cu un pîrîu de-a curmezișul lui, pe care, odată, cine știe, cînd, l-ați văzut în treacăt întorcîndu-vă acasă ; sau doi ochi mari ai unui personaj care nu există și pe care de zeci de ori îl tot vedeți în vis etc. Lucruri care ne mișcă puternic, fiindcă ele ne apar ca „foarte-ale-noastre", și care nu pot fi decît futile și inconsistente nerozii în ochii altuia.

Acum putem înțelege esența genului literar care se cheamă „romanul-jurnal". Autorul trebuie să lucreze într-o mare doză, cu ceea ce psihiatrii numesc „psihologicul-pur", acel psihologic în principiu inefabil și incomu-

nicabil care relevă de competența forului nostru interior. Autorul de roman-jurnal, prin felurite meșteșuguri literare apropriate, trebuie să reușească *a ne face să iubim intimitățile de vis ale altuia.*

Prin ce procedee se ajunge la asta — cartea lui Condiescu ne-o arată oarecum experimental. Pentru a fabrica „psihologicul-pur" trebuie să începem prin *a imita* mișcarea acestui psihologic-pur. Autorul lui *Safirim* se ferește de narațiunea regulată, de dialogurile solid închegate, de înlănțuirile strict cronologice. Povestea e făcută din lovituri de pensulă capricioase, din fragmente disparate, figuri abia schițate, instantanee, trecînd fugitiv, așa cum zboară gîndurile. Se copiază întocmai alura aceea filmoidă a amintirilor în curgere, creind astfel, cu personagii totuși istorice și cu obiecte reale, un farmec de vis, o atmosferă de „asociație de idei" ca atunci cînd cădem pe gînduri, cînd am tăiat ambreiajul care ne leagă cu solul social și lăsăm motorul nostru sufletesc să meargă singur, fără priză cu exteriorul...

Prin asemenea procedee, *Safirim* reușește să fabrice intimitate subiectivă care să fie valabilă *erga omnes*. Este o carte care ne dă cenestezia „căderii pe gînduri", situația sufletească poate cea mai emoționantă și mai caldă din cîte există. Personajele romanului devin ca niște proprii amintiri ale noastre. Cocoana Profi, Domnu Pîrvulescu, directorul școlii primare, Tata Măi, Babica, Domnu Nae Frizeru, Ovreiul patron al prăvăliei, „La Amicul Veritabil", maiorul Ciortan, armeanul Samuradian, jupîn Țenea paraliticul etc., etc., toți aceștia, deși au consistența realistă (căci sînt făcuți din detalii precise și trăsături caracteristice fie în sensul tragic, fie în sensul umoristic) — au însă, în același timp, și consistență onirică, o structură de „oameni din vis", de locuitori ai simplei amintiri. Acest amestec de „psihologic-pur" și de realism istoric dă romanului lui Condiescu un farmec pătrunzător și o vrajă subtilă. În tot cazul *Safirim* nu seamănă cu nici o altă carte românească ; și, cred, ar face bună figură, din punct de vedere al noutății, chiar în literatura străină.

COMPARAȚIE CU STERE

S-a vorbit foarte des să se traducă într-o limbă apuseană lucrarea lui Stere (sau măcar unele volume, de pildă cele privitoare la Siberia). Motivul e lesne de înțeles. Romanul lui Stere e făcut dintr-o mare mulțime de fapte diverse avînd interes obiectiv și general. Romanul său valorează, cred, mai ales prin amănuntele anecdotice, ele, sînt acele care fac farmecul cărții. Lucrarea e, în zisă a eroului principal, interesantă în sine, devine repede monotonă, aproape convențională. Personajele episodice, ele, sînt acele care fac farmecul cărții. Lucrarea e, în fond, o frescă, o frescă obiectivă, o frescă de moravuri. Pentru această valoare oarecum extrinsecă, pentru valoarea lui etnografică, documentară, istorică, psihologică, sociologică, didactică, romanul lui Stere va interesa publicul din Occident, și nicidecum pentru calitățile lui propriu-zis estetice. E chiar interesant cum această neglijență artistică fusese oarecum *intenționată* la Stere. El însuși îmi spunea — cînd îl sfătuiam să recurgă la un bun cunoscător al tehnicii literare pentru pieptănarea stilului — că el nu admite să trișeze. El, Stere, este un om care scrie prost. Deci, și cărțile lui trebuie și ele să fie scrise prost. Aceasta — spunea el — face parte integrantă din personalitatea autorului. Trebuie deci să figureze și în scrieri, în chiar beneficiul valorilor artistice.

Citez aceste cuvinte ale lui Stere — pe care dealtfel le-a spus și altora — fiindcă găsim aici încă un contrast cu Condiescu, la care grija stilistică este extremă, ba chiar uneori excesivă și supărătoare. Dar contrastul principal poartă asupra fondului. Interesul în *Safirim* nu e un interes obiectiv legat de fapte și personaje, ci un interes de experiență sufletească intimă. Autorul ne prezintă acel gen de turism spiritual, care consistă din ascensiuni pînă în piscurile propriului nostru gînd și coborîri în grotele întunecoase ale intimităților de-abia nouă înșine mărturisite. Calitatea cea mare a romanului *Safirim* e misterul, un mister făcut din amănunte cotidiene, mister care învăluie oameni și lucruri, în ciuda descripției precise a con-

tururilor fizice ale acestora. Misterul, alura de vis, provine aici din coeficientul masiv de „punct de vedere personal“ administrat fiecărui detaliu. Toate — oameni și lucruri — sînt proprietatea privată a minții lui Safirim. Toate trăiesc fiindcă trăiește Safirim. Încetul cu încetul devenim și noi Safirim. Atunci „orașul murdar și cu femei frumoase“, chilia călugărească din munții Gorjului, carcera școlii militare, librăria „La Amicul Veritabil“, casa cu mîțe răsculate, frizeria lui Domnu Nae, culoarele reci pe care cotea coana Profi cînd se strecura în odaia cazacului, toate aceste locuri materiale devin capitole de amintire subiectivă și se îmbogățesc cu toată acea supraestimație de care beneficiază, în ochii noștri, visele noastre personale.

O atmosferă de vis, de feerie interioară, de mister și de inefabil — iată principala originalitate a romanului *Safirim*. Acest amestec de eter și solidul precis, ferm, al detaliilor dramatice sau caraghioase, produce un efect artistic de foarte bună calitate, așa cum se găsește mai cu seamă în romanele englezești.

UN DETALIU

Un detaliu care revine des, ca un leitmotiv, ne ajută să pricepem tehnica romanului-jurnal în genere.

Safirim — numele adevărat nici nu-l cunoaștem — se retrage într-un schit. După ani de zile, moare. În lăzile lui se găsesc vrafuri de manuscrise, redactate în cursul lungilor lui nopți de nesomn în chilie. De ce a venit el acolo ? Ce l-a făcut să rupă cu viața ? Nu ne-o spune precis. Dar ne spune, din cînd în cînd, că a avut un frate geamăn, că acest frate s-a sinucis, și ne lasă să întrevedem că a avut o parte de influență în această sinucidere. Influență care trebuie, sau care nu trebuie să se numească vină ? Nici asta nu știm, adică nu o știm bine, și sperăm s-o aflăm la un moment dat. Asociația gîndurilor îi aduce din cînd în cînd lui Safirim în minte imaginea ultimelor vorbe ale fratelui său. Vorbe pe care ni le tot repetă, vorbe în care găsim reproș, dar parcă totuși fără învinovățire... Ajuns la această frază enigmatică, gîndul

lui Safirim cotește iară, și din nou nu știm dacă misteriosul personaj a fost sau nu cu adevărat vinovat și nici ce anume s-a petrecut.

Acest procedeu literar are foarte multă socoteală. Mai întîi printr-însul se obține o mereu repetată suspensiune a gîndului. Și gîndul se caracterizează tocmai printr-o asemenea suspensiune repetată. Există un fel de lașitate a gîndului față de drumul drept și față de consecințele ultime. La tot pasul, această lașitate ne povățuiește să cîrmim sau să facem „stînga-prejur“. Și mai ales există o lașitate specială față de anumite lucruri pe care ne interzicem să ni le amintim. Le cunoaștem foarte bine, acele lucruri, *prea* bine chiar ; așa că în fond ne „furăm căciula“ ocolindu-le. Totuși le ocolim. Astfel procedăm noi adesea cu noi înșine. Și visul e tocmai dezlegătorul acestor automistificări. În vis ne remărturisim inavuabilul. O facem, desigur, pe departe, simbolic și indirect. Dar tot o facem. Ne învîrtim în jurul „tabù“-lui ca criminalul în jurul locului crimei. Această procedură, care e specifică visului — și deci și acelei visătorii treze care se cheamă „căderea pe gînduri“ — este mereu întrebuințată de Condiescu pentru zugrăvirea lui Safirim. Atmosfera de vis a romanului provine din folosirea însăși a mecanismului și alfabetului visării. Aceasta și explică reușita procedeului.

Așadar, a fost o excelentă idee de a face să treacă necontenit de-a lungul povestirii o anumită frază, mereu aceeași, misterioasă și chinuitoare, ca o ranghenă de coșmar. Excelentă idee literară ; dar...

MICI CUSURURI

„Frate, era atît prisos de viață în mine... atît de frenetică bucuria că trăiesc și atît de ușoară vina...“

„Frate, tot clocotul primăverii zvîcnea în mine...“

Aceasta este fraza de care vorbeam ; frază care-l obsedează pe Safirim ca un vis urît ; frază pe care fratele său, Mircea, o spusese din „gura înflorită de spuma roșă“ a agoniei.

Este destul de inadmisibil ca un muribund să vorbească astfel preocupat în grad atît de înalt de grija ex-

primării literare alese — cu atît mai mult cu cît personajul, o aflăm în cursul cărții, era un „bon-vivant“ care cam disprețuia literatura și alte asemenea filozofice deșertăciuni.

Condiescu este desigur un iscusit meșteșugar al scrisului. O vom dovedi mai la vale. Totuși se poate observa la el un *partipris* de stil frumos, un fel de literaturism-cu-orice-preț. Astfel, de pildă, este supărător abuzul de cuvinte „garantat-literare“ ca clocot, freamăt, foșnet, zvonește, molcom, aievea. Totdeauna, în loc de „îmi închipui“ sau „îmi înfățișez“ — d-sa spune „încheg“ sau „reîncheg aievea“ ; iar „am adormit“ nu figurează niciodată în roman, înlocuit fiind de „m-am dăruit somnului“.

La un moment dat un băiețel de 12-13 ani povestește mizeriile vieții de liceu militar. Foarte impresionante lucruri. Dar...

„O sobă de fier în mijlocul odăii — spune băiatul — mistuie într-un ceas rația de lemne. Și-n deznădejdea care coboară în tine, fixezi năuc lumina slabă pe care o trimite lampa din mansardă prin zăbrelele ferăstruicii.“

Sau : „în cadență, mîndri și neînfricați, cu toată degerătura, mergem spre dormitoare“. Sau : „vorba-i sîntem *noi voinici să le biruim* pe toate ?“

E greu de admis ca un puști de 12 ani să vorbească așa de intenționat-literar.

O dată Safirim ne povestește despre un „profesor de religie“ anume părintele Malei, un fel de Gösta Berling, mare iubitor de oameni și disprețuitor al formalismului fariseic. Le vorbea copiilor lucruri frumoase, cam revoluționare, și foarte „din inimă“. Amintirea acestor lecțiuni de religie, al căror text avea fatalmente ceva din stilul arhaic inerent unor comentarii de scripturi, contagiază subit gîndirea memorialistului, care spune : „Ah ! și ce frumoase învățături *cules-am* de la el, spuse în grai neaoș românesc etc., etc.“.

A vorbi cronicărește, cu inversiuni, atunci cînd îți aduci aminte de preoți este exact ca și cînd, vorbind despre rîurile sau munții Franței ai începe să graseiezi.

La capitolul acesta al „micilor cusururi“ trebuie să semnalăm obiceiul de a întrebuința cuvinte de legitimitate în cel mai bun caz dubioasă, ca îngrădeală, zvîcneală, părăsenie, duioșenie, piositate în loc de îngrădire, zvîncnire, părăsire, duioșie, pietate. De asemenea, semnalăm o punctație pe cît de personală pe atît de neverosimilă. În opt cazuri din zece, avem virgulă între subiect și predicat. Asta nu ar fi justificat decît dacă am fuma vorbind și dacă imediat după subiect am trage un fum care ar face predicatul să aștepte.

Dar ne grăbim să terminăm cu șicanele. Ne-am ostenit să semnalăm aceste mici cusururi, tocmai pentru că sub raportul stilului, al scrisului, al meșteșugului sonorităților și împreunărilor de cuvinte, Condiescu este un iscusit tehnician. Iată :

ANTOLOGIE

„Înspre cîntatul cocoșilor m-am simțit totdeauna obosit și plin de scîrba pe care o lasă atingerea cu o femeie de stradă.“

Magistrală apropierea acestor două situații : necazul de a fi cheltuit o noapte cu stupide insomnii și ciuda de a fi risipit dragoste cu o stupidă prostituată. O curbatură fizică și morală în ambele cazuri identică.

„Cenușiul murdar al unei zile miloage a venit ca o dezlegare.“ Da. Adeseori mediocritatea unui spectacol ne aduce liniștire ; ne conduce, prin neinteresant, la indiferență și calm. Un cer cu nori săraci și urîți poate fi o dezlegare...

Sau, despre o cucoană deosebit de temperamentoasă : „În ea, de bună seamă, zvîcneau vieți scurse de mult, cărora eternitatea le rămăsese datoare...“

Sau, pentru a exprima acel obicei curios al stimulării unei plăceri prin propria ei îngrădire, înlocuind ritmul tumultuos, firesc în orice avînt de voluptate, printr-unul tacticos care „face să dureze plăcerea mai mult“ : „*Cu potolită voluptate* deschid albumul“. (Potolit și voluptate par verbal antinomice ; în realitate, operația potolirii biciuiește, în cazul acesta, voluptatea. E unul din numeroasele paradoxe ale vieții afective.)

V-ați gîndit vreodată la puterea spirituală exorbitantă pe care o au profesorii de școală ? V-ați gîndit ce catastrofe morale pot ei determina în cugetele noastre dacă,

în loc să ne iubească, își derivează asupra noastră răutatea — sau măcar neglijența și comoditatea ? Această situație de abuz și șantaj ușor posibil și totdeauna nepedepsit, N. Condiescu îl exprimă cu un simplu adjectiv : „Cea mai mare parte dintr-înșii (profesorii) prin felul *tîlhăresc* cum lucrau asupra sufletelor noastre plăpînde etc..."

Mult mai tîrziu, gîndindu-se la toți acești despoți la pensie, Safirim spune : „Pe fondul zidului vetust, se profilează toți, cu strîmbăturile și gesturile lor, mai toți ramoliți și maniaci, învechiți în rele — ca niște gologani înnegriți și mirosind urît din prea multă circulație".

Iată o altă imagine, tot atît de frumoasă : „Dar mai presus de toate stă tăcerea — inima pietrelor" (observați sonoritatea de dublă oprire, de dublă încremenire : „stătă-cerea", care subliniază o dublă încetare : a tăcerii și a împietririi).

Sau, pentru a exprima acel sentiment de „Einfühlung", cum se spune în estetica germană, de *topire în obiect* pe care îl are spectatorul de teatru — autorul găsește iarăși un adjectiv ingenios : „Cînd trăiam puternic și *cinstit*, împreună cu eroii de pe scenă, toate peripețiile piesei, care etc..."

Este admirabil acest „cinstit" căci trezește ideea de păcălire (arta este todeauna o mică excrocherie *sui generis)* care reclamă din partea consumatorului acea „Selbstäuschung", acea voință de a fi păcălit, acea bună-credință, absurdă (absurdă, căci știm că sîntem păcăliți) ; cuvîntul „cinstit" exprimă acest exces de bună-credință fără de care scamatoria artei n-ar fi posibilă.

Spuneam adineauri cum, printr-o alăturare de cuvinte normal antinomice, scriitorul exprimă paradoxul real al unei situații. Acest procedeu este frecvent la N. Condiescu. Am citat adineaori un caz. Iată, cu titlu de exemplu, încă unul : „Cu o cultură sumară, cetea mult..."

Pare contradictoriu. Dar a ceti mult nu înseamnă a fi cultivat. Prietenul meu Călinescu îmi spunea o dată această vorbă profundă : „cultură nu înseamnă a ceti multe cărți, ci a reciti cîteva..."

La un moment dat Safirim și-l închipuie pe Pan, demiurgul silvestru — vorbind : „Și cum oare o să aveți,

voi oamenii, cunoștință de toate acestea cînd nici noi nu le-am dovedit încă rostul ; și nu după o viață scurtă ca a voastră, ci după milioane și milioane de ani înghițiți de aceeași existență *neclintită și șovăitoare*".

Neclintit și șovăitor par antinomice. Totuși există în univers două lucruri foarte importante care au curioasa proprietate de a fi în același timp *neclintite și șovăitoare*. Sînt în primul rînd undele. O mișcare ondulatorie e aceea care șovăie, la deal și la vale, deși e neclintită în direcția ei rectilinie în sensul razei. În al doilea rînd „*șovăitoare și neclintite*" mai sînt și organismele vii. O celulă este o arhitectură șubredă, unde molecula fundamentală de proteină mereu se sparge, se fărîmă în altele mai simple, apoi se reformează iarăși, pentru a se strica din nou ; iar de-a lungul acestor ezitări, se așterne un drum drept, calea neclintită a ființei aceleia, evoluția ei imuabilă potrivit regulilor speciei...

Energia ondulatorie, pe de o parte, viața pe de alta — adică în fond aproape tot ce e important în univers, se caracterizează prin amestecul de șovăire și neclintire. Iată de ce împerecherea acestor cuvinte, la prima impresie contradictorii, ne dă un fel de inconștient fior cosmic, care se potrivește bine cu figura fantastică a lui Pan.

Desigur, N. Condiescu nu s-a gîndit la toate acestea. Căci a avea talent de scriitor înseamnă tocmai a găsi, spontan, ceea ce noi, criticii, constatăm, retrospectiv, că se potrivește...

Un scriitor mai are și alte sarcini. Aceea, de pildă, de a împămînteni expresii pînă atunci incorecte. Cînd N. C., vorbind de acel spirit practic, totdeauna nițel vopsit cu o mică nuanță de înșelătorie, numește asta „practicitate ușoară".

„Practicitate" nu există în românește. Simțim însă că vorba merge, și că o putem adopta. „Practicitate" este mai scurt decît „spirit practic" ; apoi suportă un adjectiv în coadă („spirit practic ușor" înseamnă *două* adjective și nu merge) ; în sfîrșit are și o mică nuanță puțin pejorativă. Despre „spiritul practic" se poate vorbi dramatic și cu majusculă ; „practicitatea" e o însușire mai cotidiană, inferioară. (Nu cerem nici o scuză pentru că insistăm asupra acestor lucruri. Ele ni se par deosebit de

importante și deplorăm că într-o țară atît de... eminamente patriotică, cum e a noastră, aceste probleme în legătură cu „sentimentul limbii românești“ nu sînt mai des cultivate.)

Altă expresie incorectă : *„precum devine cazul“*. Pare un caragialism ; o estropiere de agramat, beat de radicale. Iată însă că acest tur de frază, socotit pînă acum cațavencoidal, este subit reabilitat și capătă un înțeles subtil, aproape filozofic : „Profira — scrie N. Condiescu — era rușinată de originea ei negustorească, pe care, însă, n-avea cum s-o schimbe. Boierimea sta încă stăpînă pe averea ei, neavînd nevoie, *precum a devenit cazul* mai tîrziu, să-și aurească hrisoavele cu banii fetelor de negustori.“ Foarte corect. La început, *nu* era cazul. Pe urmă, *a fost* cazul. Deci între timp, a *devenit* cazul. O nuanță de *„gîndire istorică“* foarte precisă și care, pentru a fi exprimată, uzează de o locuțiune pînă azi reputată nelegiuită. Acest amestec de necesar și infamant dă expresiei o deosebită savoare.

Tot în ordinea „magiei cuvintelor“ remarcăm că *numele proprii* sînt foarte bine alese (Verosimilitatea numelor proprii — spune Ibrăileanu — este un fel de piatră de încercare a talentului de scriitor.) Domnu Pîrvulescu, Samuradian, Jupîn Țenea, Babica, Tata-Măi, Tata-Unchiu, „La Amicul Veritabil“ etc., etc. au toate savoarea autenticității.

DOCUMENTE OMENEȘTI

Spuneam că în romanele lui Stere importantă este mai cu seamă valoarea de omenesc, valoarea de document istoric și psihologic a faptelor diverse obiective. Astfel, de pildă (un exemplu între o mie), acel fanatic revoluționar care, în tundra siberiană neavînd voie să cînte *Marsilieza*, se ducea pe furiș în pădure și acolo învăța pe mierle imnul republicii, așa că zbirii reacțiunii trebuiau să se resemneze a auzi pădurea răsunînd de această arie grandioasă a tuturor răsculaților...

Abundența de asemenea *„fapte diverse romanciabile“* în opera lui Stere nu înseamnă că ea nu conține și elemente de visare, de intimitate sufletească, de „psihologic-pur“ ; e doar o simplă chestie de proporție și de accent. După cum, invers, în romanul lui N. Condiescu, deși precumpănește atmosfera de „gînd individual“, să nu se creadă însă că „faptele diverse romanciabile“ lipsesc. Dimpotrivă. Ele sînt numeroase și de o calitate excelentă. Astfel, bunăoară, N. Condiescu ne povestește cum, la școala primară, istitutorul — o sinistră bestie — nu se mulțumea să lovească mîinile băieților cu rigla, ci le spunea : „fă mîna puică“. Asta însemna a împreuna degetele, astfel încît lovitura să cadă simultan și direct pe toate buricele celor cinci degete, acolo unde doare mai tare. Și în această poziție, mîna într-adevăr amintește silueta unui puișor mic de găină, unei puicuțe de-abia născute. Foarte sinistru, alegerea acestei imagini care implică frăgezime, delicatețe, ceva plăpînd și subțirel, pentru a exprima o operație brutală, sălbatică, crudă, perversă.

„Caragialismul“ lui N. Condiescu în talentul „faptului divers“ se arată la tot pasul. Bunăoară, povestește cum asista, în urbea lui natală, la reprezentația melodramei *Mușchetarii*. Momentul culminant era acela cînd Athos este nevoit să înfigă pumnalul în pieptul lui Mordaunt care voia să-l tragă la fund în valurile oceanului. Scena reprezintă o corabie. Cadavrul intrigantului, cu cuțitul într-însul, este adus la rampă și traversează tîrîș scena de la un capăt la altul. Publicul delirează de triumf. Și știți ce strigă, în unanimitate ? N-o să vă treacă niciodată prin gînd ! Strigă : *Bis ! ! !* Este de un caragialism enorm. Vă aduceți aminte în *Grand Hotel Vicoria Română* cum elevii de liceu care luaseră parte la brava revoluție ploiești eană (vai ! eșuată), pentru a-și păstra crezul republican, trec de două ori pe zi, o dată la dus și o dată la întors, prin grădina publică, unde, într-un mare registru civic fiecare scrie : *Da !* — și iscălește. Povestea cu *bis* din Safirim relevă aceeași turnură de sprit artistic, aceea pe care Caragiale el însuși o caracteriza prin cuvintele : Văd «enorm și simt» monstruos“.

Alt document de calitate caragialescă. Domnu Nae Frizeru, cavaler de vreo 55 de ani, se însoară cu o fată de 18, considerabil de „fîșneață“. În chiar seara nunții, mirele surprinde pe mireasă sărutîndu-se frenetic cu un

chipeș plutonier. Ce credeți că spune atunci Domnu Nae, foarte răstit, rivalului :

— Mă rog, cine este aicea ginere ? Dumneata sau eu ? și jarc ! ! ! o duzină de palme. Se poate oare pune chestia mai pe „românește" ? Românul gîndește legal ; plutonierul n-avea, ca să zicem așa, „calitate" să pupe pe doamna. Domnu Nae, el, avea „competența" legală...

DESPRE COPII

Dar mă opresc. Aș vrea să sfîrșesc citînd un pasaj din care se vede un lucru particular de plăcut. Dragostea și înțelegerea autorului pentru copii. Citez :

„Îmi amintesc de sfatul pe care-l primeam de la cei mari la zile însemnate : să fiți cuminți ! Să fii cuminte înseamnă să faci tot ce ți se poruncește, să primești drept bun tot ce ți se spune, fără să dai a înțelege că „știi tu că nu-i așa" ; să nu fii obraznic atunci cînd ar trebui să fii (observați frumusețea acestui „drept la insolență" acordat copilăriei), să nu ripostezi la gugumăniile celor mari, să nu-ți pătezi hainele așa cum și le pătează ei, să nu minți așa cum, tot timpul, mint ei...".

Profesorul „ne-a învățat mai întîi cum trebuie să stea școlarul în bancă, cum trebuie să se scoale smirnă cînd intră profesorul sau alte fețe simandicoase în clasă, cum trebuie să-și așeze abecedarul și tabla de scris, cum nu trebuie să vorbească cu cei de alături sau din spate, cum să-și sufle mucii, cum să nu și-i șteargă cu mîneca hainei, cum să se ceară afară pentru nevoi, cum să pîrască pe aceia care se abat de la aceste prescripțiuni sacrosancte, ridicînd două degete în sus și spunînd, de pildă : «Părinte, Popescu nu și-a ascuțit creionul !» sau «Ilinoiu și-a suflat nasul cu degetele»."

Adevărul literar și artistic, an. XV, nr. 821, 30 august 1936.

UN ROMAN ÎN CUGETĂRI

Adeseori — spune G. Ibrăileanu — un volum de „cugetări" este în fond o poveste, o biografie indirectă. Cînd a apărut *Deux angoisses : la mort, l'amour*, de Jan Rostand — o colecție de maxime despre iubire și frica de moarte —, un critic francez a făcut constatarea că acea carte este un roman în cugetări. Înainte de a citi recenzia criticului francez, zice Ibrăileanu, am avut aceeași impresie. Relev această coincidență pentru că, atunci cînd aceeași idee o au doi oameni, ea are sorți să fie adevărată, oricît de curioasă ar părea. Acele cugetări, prin conținutul lor, prin raportul dintre ele, prin vibrația lor, trădau un dramatism sufletesc, indicau o experiență unică și continuă — vreau să spun că păreau a consemna în rezumat etapele unor sentimente trăite. Iată *culmea romanului analitic*, scria Ibrăileanu, analiză condensată, expusă în formule, fără nici o creație (prin *creație* Ibrăileanu înțelegea prezentarea de lucruri exterioare : natură, mediu, fizicul personajelor, dialoguri, comportare). Și amintea că Anatole France a scris o dată că vremea noastră e vremea criticii, critica avînd să înlocuiască poate toate genurile literare. *L'amour* a lui Jan Rostand este, într-un fel, înlocuirea romanului pasional prin gîndire critică.

Mi-am adus aminte de aceste observații ale lui G. Ibrăileanu citind volumul de maxime al lui Victor Eftimiu.

De-a lungul frazelor cu conținut filozofic obiectiv și impersonal, de-a lungul cugetărilor cu formă autonomă, se țese firul unei vieți unice, aceea a autorului, devenit

astfel personaj de roman. Un foarte interesant roman. Romanul unui intelectual român. Găsim într-însul mărturii de luptă, de luptă lungă, așa cum e viața adevărată. Peripețiile ei apar, limpezi, din frecvența cu care autorul revine la cutare subiect. Recăderea în aceeași problemă indică obsesia acelorași suferinți, suferinți intelectuale de pricepere, dar și suferinți propriu-zise, căci simțim cum autorul a „plătit" cu multe neplăceri certitudinile la care a ajuns și pe care acum își poate permite să le expună în reci formule aforistice. Simțim, îndărătul cugetărilor aparent senine, toate neplăcerile aduse autorului de societatea în care a trăit.

Astfel este el obsedat de problema inteligenței. Se vede cît de colo că a împărtășit toate superstițiile românilor despre inteligență, că pe urmă s-a înscris în fals împotriva acestor superstiții, pentru ca, apoi, să păstreze totuși ceva din ele. Inteligența îl agasează pe acest român deștept. Îl enervează goana semenilor săi după deșteptăciune cu orice preț. Vede cum inteligența cade în forme inferioare, ca de pildă șiretenia : „Cel ce vrea să fie șiret cade în greșeala naivului : prea crede proști pe ceilalți" (p. 41). (Exact aceeași frază o întîlnim la p. 137 ; dovadă de efectul obsedant și deci de intensitatea acestei convingeri.) Sau : „Lipsa de libertate duce la șiretenie, cel mai urît dintre atributele inteligenței" (p. 100). Avem aici imaginea autorului, silit să renunțe la adevărata inteligență, pentru că practicarea ei într-un regim de libertate imperfectă l-ar fi pus în situația de inferioritate față de ceilalți — inclusiv față de proști. Șiretenia este, spune tot el (p. 69), inteligență minus generozitate ; „o degradare a spiritului este practica acelei șiretenii pe care unii o numesc, la noi, inteligență" (p. 69). De aceea autorul caută cuvinte noi pentru aceste forme denaturate de inteligență. De exemplu : „deșteptăciunea : inteligență alterată" (p. 65) ; cugetare care ar părea incomprehensibilă dacă autorul, cu treisprezece pagini mai înainte, n-ar fi spus : „două feluri de oameni sînt inteligenți : deștepții, niște secături veșnic gata să facă spirit, și înțelepții, oameni serioși, foarte cumsecade, și tot atît de plictisitori" (p. 52). În fond, adevărata inteligență nu-i nici una, nici alta. Este — cum tot el o s-o spună limpede (p. 26) —

sinonimă cu generozitatea. A înțeles, acest român lucid, că a înțelege e o operație dezinteresată sub pedeapsa de a nu mai fi deloc ; a înțeles cît de eronat, cît de naiv este, în fond, să fii șiret. Și a zugrăvit în batjocură un portret al falsei deșteptăciuni, după care „a fi inteligent înseamnă a ști să te iei bine cu cineva, a-l părăsi la momentul oportun, a linguși, a zeflemisi, a nu lăsa pe alții să plaseze un cuvînt, și, mai ales, a nu crea. Creațiunea te descoperă. Sterilitatea e invulnerabilă."[1]

„Creațiunea descoperă" (adică expune, periclitează) — scrie Eftimiu ; aceste cuvinte sînt tocmai exprimarea lapidară a tezei lui G. Ibrăileanu, anume că, pînă și în genul, impersonal în aparență, al colecției de maxime, un autor nu se poate sustrage de la autoportret. Un autoportret sincer și tare în cazul nostru. Deloc idealizat ; căci iată ce găsim mai departe : „N-aș vrea să fi fost în pielea lui Cristofor Columb cu o zi înainte de a se fi arătat visatul continent, dar nici în pielea detractorilor săi, a doua zi !" (p. 112.)

Ceea ce constituie o tipică judecată de șiret, care coboară majestatea fenomenului istoric al descoperirii Americii la meschina chestiune : cui i-a fost ciudă mai tare ? Lui Columb ? Sau celor ce voiau să-l vadă pe el murind de ciudă ? Este aici un caz flagrant de cădere a autorului în delictul însuși pe care el îl înfierase. Și nu e singurul.

---

[1] Scriitorul român care cel dintîi a făcut această disociație între inteligent și deștept este Camil Petrescu. Înainte chiar de eseul său *Românii e deștepți,* apărut în *Viața românească* (1933) și retipărit în volumul *Teze și antiteze,* încă din 1924, în revista *Săptămîna,* publica un mic studiu din care reproducem acest foarte savuros pasaj : „În genere românii noștri, mai ales cînd fac politică, sînt deștepți și au cultul deșteptăciunii. La 5 ani copilul deștept toarnă dulceață în galoșii musafirilor și mamă-sa se prăpădește de admirație. La 12 ani scrie : «bou» pe spinarea profesorului și e admirat de colegii lui. La 16 ani, licean deștept, fumează pe stradă și rămîne repetent. La 22 de ani trage pe sfoară croitorul. La 23 de ani — student la Paris sau Berlin — fuge fără să plătească masa și casa. E încă «delicios» cînd povestește deșteptăciunea cu care i-a lucrat pe ceilalți. La 28 de ani, tînăr, deștept, vine în țară și începe să se învîrtească. Află în timpul acesta că un profesor neamț a făcut o mare descoperire. Cine ar fi crezut, domnule ? Nu dădeai un ban pe el ! Mic, cu ochelari, prost îmbrăcat, își băteau joc și studenții de el."

Iată un exemplu (p. 114) : „N-am să discut arhitectura templului cu țiganul venit să-i spurce treptele". Cugetare moralmente inadmisibilă. Mai întîi pentru că, din punct de vedere al omului real inteligent, al inteligenței-comprehensiune, al „inteligenței-generozitate" — cum vrea Victor Eftimiu (p. 96) — nu există oameni care să nu merite să stai de vorbă cu ei. Ba chiar logic e să explici lucruri tocmai celor rătăciți, celor rău învățați, celor „ce spurcă treptele templului" ; ei au mai mult ca oricine nevoia să se discute cu dînșii.

Din fericire, nu aceasta este gîndirea principală a autorului. Cele două fraze au fost scăpări ale unor instincte, desigur reale, dar în mod obișnuit refulate. Și tocmai faptul că din cînd în cînd ele scapă face și mai meritorie lupta pentru a le refula, luptă care nu contenește nici o clipă. Ca dovadă, fraza imediat următoare aceleia penibile ; „Adevărata civilizație începe acolo unde animalele și plantele nu fug de om, iar vrăbiile îi ciugulesc din palmă. Unde nu e blîndețe nu se poate vorbi de civilizație". (p. 114). Sau această amară constatare : „Flămînd, animalul devine îndrăzneț. Omul se obrăznicește cum are ce mînca." Romanul unui moralist, povestea unui intelectual nu poate fi decît un lung șir de peripeții ale acestei vînători speciale, ale acelei „chasse à l'homme", în care vînătorul pîndește și demască ascunzătorile vieții, ale socotelilor vinovate, ale ipocriziilor infamante. În această privință, Victor Eftimiu a obținut o frumoasă recoltă de asemenea demascări. Iată de pildă descoperirea unui sentiment josnic care se ascundea îndărătul unei aparențe de justă indignare :„De ce batjocoresc săracii tocmai sărăcia de altă dată a celor îmbogățiți, în loc să le batjocorească bogăția ?" (p. 53.)

Iată acum falsa înălțime sufletească a „celor ce-și lasă prietenii și țin să placă dușmanilor sub pretextul nobleții de caracter" (p. 55) ; adică cea mai ignobilă apucătură : dorința de a te lua bine cu cel ce te lovește, îmbrăcată în hainele obiectivității.

Sau ingenuitatea literaților care „imitînd pe Mallarmé, se cred mai originali decît cei ce imită pe Bolintineanu" (p. 90).

Sau altă păcăleală ce trece de obicei neobservată : „femeile cer discreție în dragoste, ca să aibă, ele, ce povesti" ; cu alte cuvinte, ele își salvează materialele lor de cancan făcînd apel la instinctele de „gentleman" ale aceluia ale cărui secrete își rezervă, ele, să le divulge (p. 80).

Sau demascarea adevăratei păreri a omului despre tine, în momentul cînd are cel mai mult aerul de a avea o părere bună : „Felicitîndu-te pentru o lucrare nouă, unii au aerul să-ți spună : — Pînă acum te credeam un imbecil" (p. 78).

Apoi acea altă înșelătorie, a consumatorului de cultură, care, în loc să fie recunoscător că i s-a dat prilejul să admire frumuseți, crede că face el o favoare autorului găsindu-le vrednice : „În loc de a admira, cu convingerea că ne plătim o datorie, o facem cu aerul că dăruim noi ceva" (p. 91).

Iată acum demascarea lenii de a gîndi, care ne face să ajungem la ce ne convine, pe baza unei superficiale și sumare asociații de idei : „Apa turbure nu este, numai-decît, adîncă" (p. 9) ; sau : „Unii se închipuie crema societății, și nu-i sînt decît spuma" (p. 177) ; „Ni se pare că hultanul are ochii plini de azurul cerului. Nu. Împăratul văzduhului are ochii roșii, mici și nu se uită decît la pămînt, în căutarea stîrvului." (p. 123.) De cîte ori nu ne înșelăm astfel, luînd drept înălțime morală ceea ce e simplă înălțime socială sau materială ; sau : „Unii cred că, dacă sînt puțini, e de ajuns pentru ca ei să constituie o elită" (p. 175). Este, numai în cîteva cuvinte, turtirea definitivă a acelei pretenții necinstite a oamenilor mediocri care se închid în clanuri restrînse și ermetice, aristocrații fără conținut propriu, clanuri pretențioase umplute cu vid. Sau, cînd lăudătorul cu orice preț al unui foarte mititel „mare dispărut" încearcă să demonstreze că toate „calitățile marelui dispărut erau ale acestuia, iar defectele : ale țării" (p. 22).

Demascările acestea sînt făcute, după cum s-a văzut din citații, în cele mai variate domenii ale vieții sociale. Din lectura lor răsare silueta povestitorului ; îl vedem cum tresare la șarlatanie intelectuală și la excrocherie sentimentală ; cum, după ce a fost păcălit de cîteva ori, se

dezmeticește și dă la iveală scamatoria. Suferințe *sui generis*, suferințele specifice ale moralistului, al cărui destin e să descopere deopotrivă murdăria ascunsă sub straiele virtuților diverse și adevărata salvare sufletească înăbușită sub aparențele mai spectaculoase desfășurate de cei răi : „Fiecare ceas pe care nu-l petreci singur e un ceas furat vieții“ (p. 76). Gîndire înaltă și delicată.

„Mai bine zece inutile politeți decît o mojicie necesară“ (p. 74).

Sau următoarea fină disociație în materie de prietenie : „oamenii ordinari și lacomi văd în prietenie o promisiune de plăceri și o sursă de distracții“ ; V. Eftimiu concepe amiciția altfel, ca o tovărășie mai dezinteresată : „În prietenie, ca și în dragoste, legăturile trainice se datoresc unei mari plictiseli împărtășite. Urîtul ne unește mai mult decît distracțiile.“ (p. 84.)

Un sentiment moral foarte înalt face pe autor să numească cinstea : „această biată datorie“, aproape lipsită de merit. Căci nu-i dovadă mai dezolantă de lipsă de civilizație decît cînd vezi pe oamenii dintr-o societate ridicînd în slavă onestitatea. E indecent, e aproape scabros să lauzi cinstea. Cinstea e ceva totdeauna presupus, de la sine înțeles, inerent și implicat în noțiunea însăși de cetățean. Nu se vorbește despre așa ceva. Nu se laudă frumusețea unei femei, insistînd asupra faptului că nu e deloc tîrfă.

„Singurul merit pe care îl aduc unii, în funcțiunile lor, e cinstea. Ca și cum această biată datorie (către tine însuți, în primul rînd) ar avea puteri creatoare.“ (p. 150.) Ne pare nespus de bine și sîntem nespus de mîndri de a găsi asemenea gînduri în literatura noastră românească.

Dar interesantă, mai ales, este poziția ideologică a autorului față de problema arivistului și a personajului invers : a ratatului. E caracteristic cum V. Eftimiu își interzice să disprețuiască pe ratat cu acea sălbatecă inumanitate cu care de obicei tratăm pe învinși. Dar nici în cealaltă eroare nu cade, anume disprețul pentru învingători, dispreț asemănător acelui al vulpii cu strugurii. Autorul are simpatică comprehensiune pentru ambele fenomene : „Ca să-și scuze trîndăvia, leneșul a inventat cuvîntul «arivist» cu care degradează pe luptători“. (p. 44). Și, ca să-și bată joc de cei ce pretind a-și bate joc de ariviști, V. Eftimiu observă : „cel mai mare arivist e maimuța : a ajuns om“.

Pe de altă parte : „Înainte de a batjocori pe cei ce cad, ar trebui să ne întrebăm dacă am avea și noi de unde cădea“ (p. 85). Admirabil fel de a spune că orice ratat presupune o nobilă năzuință de a se înălța și chiar un început de înălțare prealabilă. Dealtfel : „Înainte de a fi murit, n-avem dreptul să proclamăm pe nimeni ratat. Cine poate cunoaște rezervele de care dispune fiecare ?“ (p. 88.)

Aceeași atitudine înțeleaptă și generos înțelegătoare o are V. Eftimiu și în chestia democrației, acea „piatră de încercare“ a „caracterelor“. Numai două sentințe vom reproduce : „Epoca fanariotă e mai revoltătoare prin pasivitatea poporului decît prin înseși abuzurile hospodarilor“ (p. 72) ; și : „În fond, sîntem reacționari cu toții. Unii însă vorbim și de democrație. Aceștia, totuși, chiar și numai așa, aduc reale servicii democrației.“ (p. 86.)

Aspectul autobiografic al acestor maxime este mai ales transparent în cugetările asupra României, românilor și mediului românesc, despre care ne vom ocupa poate altădată. În schimb, autorul încetează de a mai fi autoportretist și devine filozof pur și simplu, în cele cîteva cugetări de mare valoare, adevărate descoperiri de psihologie, precum :

„Durerile sînt mai ușor de îndurat mai multe laolaltă decît una singură“ (p. 103). Interesant fenomen de neutralizare parțială reciprocă a sentimentelor. Sau : „Orele trec încet, încet, nu se mai sfîrșesc. Anii, însă, foarte repede.“ Paradox psihologic, a cărui explicație e dublă : de ani ne temem că trec ; de aceea, oricît de încet ar trece ei, tot nu va fi destul de încet pentru gustul nostru ; pe cînd de ore nu ne e frică ; sînt mici, și una mai mult sau mai puțin nu ne întinerește, nici nu ne îmbătrînește. Apoi orele le numărăm în timp ce trec ; anii totdeauna după ce au trecut.

Sau : „Sînt multe lucruri care ne plictisesc pentru că nu le privim. De pildă, ploaia.“ (p. 158.) Ar trebui inventat chiar un cuvînt pentru această metodă specială de percepere a lucrurilor, care nu e nici ignorare, nici nea-

tenție (dimpotrivă, ploaia o privim cu foarte multă atenție cînd ne este necaz că plouă) ; percepție indirectă, atentă, dar raportată la un obiect străin (plimbarea ratată, recolta inundată etc. ...), spre deosebire de percepția directă a ploii, privită în ea însăși (în care caz ploaia apare ca ceva în sine miraculos de frumos). Fenomenul descoperit de Eftimiu e interesant, iar exemplul e cel mai sugestiv din cîte s-ar fi putut da.

Sau alt curios paradox de psihologie : „Cînd toată lumea strigă, nu se poate auzi decît cel ce tace“ (p. 27.) Sau : „cînd ai dreptate, n-ai vervă“. Simți că „dreptatea n-are nevoie de pledoarie“ (p. 45) ; remarcabilă observație, care ne dezvăluie o serie întreagă de fapte morale și ne povățuiește să fim neîncrezători în elocința altora tot atît cît și în a noastră.

Termin cu un fermecător pasaj pe care l-ar putea semna fără ezitare orice mare moralist francez : „Multă vreme s-a crezut că aurul e un metal. Nu. Aurul e un animal. E cel mai înțelept din animale. Îi place liniștea, pacea, siguranța. Căutîndu-le mereu, fuge de zgomot și incertitudine, evită țările unde sînt turburări, cutremure, ciumă, foamete, războaie. Nu oamenii sînt cei ce găsesc aurul : dovadă că de cele mai multe ori nu-l află ; ci aurul, cu simțul său precis, descopere pe înțelepți și li se atașează.“ (p. 109.)

Revista Fundațiilor regale
an. IV, septembrie 1937

„ALEXANDRA ȘI INFERNUL“

S-au scris multe cărți despre război. Așijderea, nespus de multe filme. Dar, după umila mea părere, romanul lui Laurențiu Fulga *Alexandra și infernul* este exact singurul care zugrăvește psihoza războiului, schimbarea totală de personalitate a nefericiților combatanți. Nu mă refer la faptul (copios exploatat de toți povestitorii de război), că unii soldați și ofițeri își pierdeau mințile, înnebunind de-a binelea. Cazurile patologice sînt excepții care țin mai mult de medicină decît de artele frumoase. Senzațional, sfîșietor — și esteticește emoționant — este altceva : este nevroza care îi cuprinde nu pe cîțiva, ci pe toți cei de pe front. Absolut toți, indiferent de vîrstă, de grad militar, origine socială și temperament personal. Toți participă (aș zice chiar în doză egală) la o foarte curioasă deformare mentală, de un caracter mai mult filozofic decît psihiatric. Într-adevăr, două sînt ideile fixe care bîntuie mințile celor de pe front. Una este frecventarea cotidiană a unor morți speciali. Speciali pentru că sînt mulți și recenți. În timp de pace (și chiar în timp de război, pentru cei ce trăiesc departe de front) oamenii își fac o anume, antică și destul de logică idee despre moarte, concepută ca un proces lent, cu pregătiri multe, cu vestitori variați, cu lungă așteptare din partea viilor, cu speranța optimistă că acea așteptare va fi cît mai lungă. Morțile scurte există și ele : crime, sinucideri, ciocniri de trenuri, naufragii etc. dar sînt socotite, cum o indică

și numele, „accidente". Prin asta, ele ies din sfera curentă a noțiunii de moarte. Dimpotrivă, pentru cei de pe front, moartea e un microb perfid care schimbă însuși conceptul timpului, alterează însăși teoria despre timp. Pe front se moare instantaneu și mereu ; antitetică sinteză de imediat și neoprire ; de clipă care, prin repetiție indefinită, se confundă cu duratele fără sfîrșit. Cutare camarad care, acum trei secunde fuma o țigară împreună cu tine, a trecut, brusc, dincolo, pe celălalt tărîm, în lumea infinitului de timp și spațiu. Și acești morți sînt așa de mulți, încît numărul lor, frecvența lor ne impresionează mai tare decît diferențele lor de valoare personală. Cantitatea, aici, șterge toate deosebirile de calitate.

Același amestec de clipă și infinit găsim și la cealaltă idee fixă, la cealaltă obsesie a omului de pe front ; concepția despre dragoste. Că, pe front, soldatul e despărțit de soție, logodnică, amantă asta n-ar fi nenorocirea cea mai mare. Grav e că soldatul crede (și încă cu drept cuvînt) că acea despărțire are toate șansele să devină, peste zece minute, definitivă și generală. Clipele sînt acum tot atîtea porți deschise spre sumbra veșnicie. Aceasta dă iubirii ceva paroxistic, accelerat și exacerbat, căci se desfășoară, iuțit, în scurtul moment care ar putea să fie și ultimul. Asta dă amorului ceva lacom și grăbit, unde entuziasmul se amestecă cu deznădejdea și duce la patetice căsătorii între cunoscuți de o zi. Exaltarea aceasta e posibilă pentru că mintea omului de pe front e bîntuită de o imagine fixă, unică, de o icoană care cuprinde într-însa toate femeile prezente sau viitoare. Toate femeile din lume s-au transformat în Femeia în Sine. Orișicare. Sub formă de „image-éclair", de imagine-fulger, soldatul extrapolează, idealizează, absolutizează întreg genul feminin, cam așa cum toți soldații vor fi pînă la urmă cuprinși de imaginea unică a legendarului „soldat necunoscut".

Romanul lui Fulga e construit pe acești doi piloni : psihoza morții și psihoza amorului, ambele ridicate la nivel de mutație metafizică, de schimbare de mentalitate, unde clipă și infinit, hazard și sublim, neînsemnătate și destin se îmbină în hegeliane sinteze. Laurențiu Fulga obține asta prin două procedee. Scenele de război nu vor fi zugrăvite ca peripeții palpitante. Știm vag că e vorba

de operații militare. Dar ceea ce știm (nu vag, ci mereu mai precis) este creșterea numerică a morților anonimi, a unor morți identici, a căror cantitate e mai dramatică decît diversitatea, de la om la om, a dramei fiecăruia. Cît despre amor, găsim în povestea lui Fulga un procedeu de o remarcabilă originalitate. Soția unuia din luptători se numește Alexandra. Ea, bineînțeles, îl obsedează. Imaginea ei îi tot revine în minte. Dar nu este un *flash-back*, nu este o amintire de fapte trecute, ci o foarte prezentă conversație între el și imaginea ei, convorbire tandră, afectuoasă, unde cuvintele gravitează în jurul a două verbe : „te iubesc" și „te aștept". La un moment dat intervine în existența eroului și a doua femeie, cu care el, în ambianța de grabă și eternitate a războiului, avusese o romantică „scurtă întîlnire" cu trecere fulger la acte de amor. Fizic, bineînțeles : prime și ultime. Coincidență perfidă : pe acea femeie o chema tot Alexandra ! Apoi, o altă întîmplare bizară face să apară și o a treia Alexandră. O chema așa pentru stupida pricină că, în realitate, ea nu era „a treia", ci doar una și aceeași cu cea de-a doua ! Harababură de idei foarte caracteristică pentru atmosfera de infern a frontului. Cele două Alexandre reale dispar. Una, repudiată, căci soțul ei o prinsese făcînd amor cu altul ; cealaltă, pentru că el însuși, cel care o aștepta, moare. Dar mitul continuă. Supraviețuitorii vor continua să fie bîntuiți de același nume, mutat de la o femeie la alta. De acum înainte numele Alexandra nu va mai fi o coincidență. Alexandra nu mai e un nume particular, ci nume de familie în societatea de dincolo de viață a nefericiților locuitori ai frontului. Pînă la urmă, acest nume va fi dat chiar și unei fetițe de 12 ani.

CONFUZIUNI ORTODOXE

Nichifor Crainic este singurul ortodox militant român care, cînd scrie, nu se strîmbă. Asta și alte cîteva lucruri m-au făcut să nu mă pot împiedica de a avea, pentru el, un sentiment de prietenie.

O recenzie a volumului meu *Puncte de vedere,* recenzie iscălită de el, în *Gîndirea,* mi-a arătat că acea prietenie de care vorbeam era reciprocă. Doamne ! ce laude, ce adjective din acelea care fac pe un om — chiar cînd e român, și chiar cînd e scriitor român — să roșească de modestie.

Dar, alături de asta, ce incomprehensiune absolută a lucrurilor ! Incomprehesiune care, dacă ar proveni direct și personal de la d. Nichifor Crainic, n-ar fi interesantă și n-ar merita să se ocupe cineva de ea. Dar nu. Ea nu vine de acolo. Dealtfel Nichifor Crainic, cînd gîndește singur, e remarcabil de deștept. Contrariul se întîmplă cînd gîndește oarecum în cor, cînd vorbește din punctul de vedere mistic al amicilor și asociaților săi. Și acest punct de vedere ne interesează nu numai pentru că e colectiv, dar și pentru că e în conflict cu felul de a gîndi al *Vieții românești* și, în sfîrșit, pentru că *Viața românească* tocmai a fost pusă în cauză cu prilejul acelei recenzii de care vorbeam.

Mai întîi, recenzentul începe prin a spune că, deși eu aparțin taberei opuse, adică grupului *Viața românească,* totuși etc., etc... Ce înseamnă asta ? Volumul meu cuprin-

de eseuri filozofice, unele concluzii sînt sau nu adevărate, după cum au fost sau nu bine susținute. Valoarea silogismelor, prin care ideile sînt acolo dovedite, decide și valoarea de adevăr a fiecărui eseu. În toate acestea nu are deloc a face faptul că-s legat sufletește de *Viața românească* și că prietenia mea personală îi aparține, precum și că părerile mele de politică culturală sau de estetică literară se acordă foarte puțin cu acele ale *Gîndirii.* De ce această confuzie de puncte de vedere ? Volumul meu poate fi bun sau rău, just sau falș — dar absolut indiferent de persoana și biografia proprie a autorului. De ce să amestecăm totdeauna opera cu micile chestiuni mai mult sau mai puțin intime ale autorului ? Și, în genere, de ce să amestecăm criteriul criticii de idei cu acel al criticii de persoane ? Acel „deși" al lui Nichifor Crainic este tot atît de logic ca și acela al unei doamne române care spunea despre o prietenă : „Deși are un ulcer la stomac, noi totuși continuăm să avem relații cu ea", și tot atît de comic ca acel al profesorului de gimnastică Moceanu care, debarcat în America, a ținut un mic discurs începînd cu cuvintele : „Deși nu am plăcerea să cunosc limba dumneavoastră, totuși îmi pare bine că vă găsesc sănătoși".

Desigur, puțin sectarism nu strică niciodată, cînd e vorba de prietenie și admirație. Dar cînd e vorba de apreciat valoarea unei opere de gîndire abstractă și rațională — nu mai există nici *Viața românească,* nici Nichifor Crainic, nici Suchianu, nici *Gîndirea.* Revista *Viața românească,* în asemenea împrejurări, și-a făcut totdeauna o datorie să laude pe dușmani, și asta fără nici un „*deși*".

Printre deși-urile lui Nichifor Crainic, unul se referă la ateismul meu și al *Vieții românești.* Ce frumos ! De unde știe d-sa că eu sînt sau nu sînt ateu ? Și de unde știe d-sa că *Viața românească* este, și ea, sau nu este ateistă ? A ! bănuiesc. Pentru că nici eu, nici *Viața românească* n-am țipat-o pe toate acoperișurile. Dar este de esența credinței religioase să nu fie afișată cu ostentație ; e o virtute care se practică în sinceritatea singurătății și a intimității. Acei care bat monedă din ea o alterează, o murdăresc. Și prietenii *Vieții românești* — atît cei ce cred în Dumnezeu, cît și cei ce nu cred — sînt de acord asupra unui lucru, și anume că o asemenea chestiune priveș-

te strict personal pe fiecare și că e puțin indecent să se facă zarvă socială prin și pentru ea. Iată de ce d. Nichifor Crainic n-a putut niciodată ști cine, de la *Viața românească*, este și cine nu este ateu. Treaba fiecăruia. Chestiune intimă, în care e indiscret să intrăm.

O cucoană româncă foarte culturală, care organizează tot soiul de exhibiții naționalo-științifico-filozofice, îmi spunea odată : „Domnule Suchianu, trebuie să fie o calomnie. Am primit un denunț cum că d. Ralea ar fi ateu." Aceasta e o mentalitate foarte puțin deosebită de a *Gîndirii*. (La tot momentul mă poticnesc de cuvîntul acesta așa de comic : „gîndirea" — pe care și l-a ales ca titlu o grupare care combate tocmai roadele gîndirii propriu-zise, ale raționalismului și cugetării logice.)

Dar, pentru a arăta d-lui Nichifor Crainic cît de gratuite sînt toate ideile sale polemice, îi voi aduce o ipoteză care l-ar descumpăni cu siguranță. Ce-ar zice dacă eu, D. I. Suchianu, i-aș spune că cred în Dumnezeu ?

În toate cazurile și în rezumat, d. Nichifor Crainic n-are dreptul să spună de cineva că e ateu atîta vreme cît acesta n-a spus-o el, direct și categoric.

Cu totul altceva este problema, pur sociologică și istorică, a constatării dacă un popor este religios sau nu. În privința asta și eu personal, și mulți din prietenii grupării *Viața românească* am crezut a putea constata că românul este — nu ateu (ateismul e și el un fel de atitudine religioasă), dar total indiferent religiei. Românul ascultă doar de o inerție a unor experiențe seculare, fără nici o credință vie și creatoare. Dar această constatare istorică este valabilă și dacă cel ce o face e credincios și dacă e ateu. Încă o dată, să nu confundăm valorile și să nu amestecăm punctele de vedere.

Într-unul din eseurile mele spun că, în arhitectura viitoarei societăți socialiste, este probabil că cenzura bunului gust edilitar va fi mai severă, că decorarea unei străzi, fiind o afacere publică, va interesa mai mult publicul ; că cel puțin într-o artă ca arhitectura, unde e în joc strada, unde e judecător mulțimea — sînt șanse ca estetica socialistă să fie superioară celei burgheze. Și că, în genere, prostul gust provine în mare parte dintr-o

confuzie a sentimentului de frumusețe cu acela de proprietate.

Înseamnă asta că autorul acestor reflecții este socialist ? Pentru ce ? Nu înseamnă nici că este, nici că nu este. Sînt două puncte de vedere care trebuiesc despărțite : punctul de vedere al lucrului pe care îl preferăm, și acel al lucrului pe care doar îl constatăm.

Dar să vedeți frumusețea. Într-un alt eseu, vorbesc cu mult interes despre sufletul copilului. D. Nichifor Crainic atunci, hodoronc tronc, îmi amintește că în Rusia Sovietică copiii sînt educați într-un chip extrem de defectuos. Deci — spune d. Nichifor Crainic — eu mă contrazic : căci nu poți iubi copiii și în același timp să fii și socialist, adică maltratator de copii...

Iarăși, același și același lucru :

De unde știe d. Crainic că eu iubesc copiii ? Faptul că mă ocup de ei ? Dar asta e altceva. Al doilea, de unde știe d. Nichifor Crainic că eu sînt socialist ? Al treilea, ce legătură este între viitorul socialism european privit în genere și socialismul sovietic actual ? Mereu confuzie, mereu amestecare de lucruri deosebite.

Iată de ce — ateu sau credincios — este științificește dovedit că influența culturală a curentelor mistice și antiraționaliste au efectele cele mai anticulturale, de vreme ce scriitorul cel mai deștept al unui asemenea curent, vorbind cu simpatie de cartea unui prieten, și de o carte care i-a plăcut — este totuși într-atîta de tiranizat de... ca să zicem așa : „ideile" sectei, încît procedează exact ca și cînd n-ar fi deștept.

Bineînțeles — toate aceste observații sînt valabile dacă prin cultură înțelegem a nu confunda punctele de vedere. Dacă prin cultură se înțelege contrariul — atunci *Gîndirea* are desigur dreptate.

Viața românească, an. XXII,
nr. 6, iunie, 1930

CĂLINESCU VERSUS REINHARDT*

Sînt supărat foc pe domnul Aristarc. Dar nu-i pot face nimic. „Cronica mizantropului", titulatura rubricei sale este o pavăză care îl apără. Și dacă va spune — cum mi-a mai spus-o deja — că personal consideră că cinematograful nu-i o artă, mizantropia d-sale profesională va justifica și asta, iar faptul că filmul lui Reinhardt, *Visul unei nopți de vară,* nu i-a plăcut e o simplă consecință a primei afirmații. Căci dacă teatrul e o artă și ecranul nu-i, e logic ca orice transpunere a lui Shakespeare în film să constituie esteticește o decădere.

Dar dacă, din întîmplare, cinematograful e o artă ? Atunci totul se schimbă. Atunci un film după Shakespeare este o prefacere a tot ce la Shakespeare fusese gînd și vorbă : prefacere a acestora în imagine și mișcare. Încă o dată : aci modelul e Shakespeare, nu Natura.

Subiectul filmului nu e un „vis", așa în genere, „ci visul unui om de teatru", care adoră mașinăriile de culise, personajele declamatorii, scenele bufone. Se cheamă vis exagerarea gîndurilor normale în sensul împingerii lor pînă la limitele lor însile. Ceea ce trebuia aci împins pînă la granițele imposibilului era gîndul unui om, numit Shakespeare, și care vedea toate lucrurile *sub specie theatri.* Un magistrat, cînd visează, visează magistrați ide-

* Replică la o „cronică a mizantropului" călinesciană, pe care o reproducem, împreună cu răspunsul lui G. Călinescu, la sfîrșitul articolului de față. D.I.S.

alizați prin vraja specială a visului. Filmul lui Reinhardt trebuia să exprime cabotini deveniți personaje de vis.

Domnul Aristarc cere peisaje adevărate, păduri reale, lacuri veritabile. Cred că n-are dreptate. Ne trebuiau tocmai decoruri jucărie, unde să putem aduce ceața la comandă și unde locuitorii să poată în voie călări pe băț sau să-și permită orice altă libertate față de legile gravitații.

Domnul Aristarc reproșează zînelor din film că au figuri de coristă, dar ce înseamnă a avea figură de coristă ? Înseamnă ceva foarte precis : coristele californiene sînt niște fete 1) foarte frumoase și 2) uniform frumoase. Așa de uniform frumoase încît parcă se neutralizează una prin alta, astfel că orice veleități personal-sexuale din partea spectatorului dispar. Dar asta e tocmai ce trebuia. Este chiar cea mai bună definiție a zînei : o femeie a cărei frumusețe să fie perfectă dar să ne lase, eroticește, reci.

Nu s-a pomenit ca cineva vreodată să se amorezeze de zîna de poveste. Și totuși zîna este o femeie prin excelență frumoasă. Acest paradox, coristele californiene îl realizează. Și-s cred singurele în stare s-o facă.

Domnul Aristarc spune că „miraculosul nu poate fi înfăptuit în cinematograf decît într-un singur chip : pe calea desenelor animate". Cred că iarăși se înșală. Desenul animat e doar una din varietățile de miraculos cinematografic. Mai există și altele. Există varietatea gravă, filozofică (gîndiți-vă la *Bestia, Mumia, Moartea în vacanță)* ; miraculosul din *Visul unei nopți de vară* este o altă varietate. Și ar mai putea fi descoperite și altele.

Domnul Aristarc cere pentru acest film „figuri mediteraniene". De ce ? Pentru că Shakespeare era englez ? Sau Oberon scandinav ? Cît despre Atena — locul unde se petrece acțiunea — să nu uităm că este o Atenă de carton sau în tot cazul de pură fantezie.

Unde însă domnul Aristarc face exces de zel de mizantropie, este cînd se supără pe Puck, pe care îl numește „copil cu veleități de artist" și-i reproșează că „ne sfîșie urechile". Spectatorul își aduce aminte de Puck (Micky Roonley), care e marea reușită a lui Reinhardt. Un copil care e totodată urîțel și grațios, de o agilitate de drac și

de o „proastă creştere“ de geniu rău minor. Tot ce face el e neaşteptat, bizar, totodată copilăresc şi niţel sinistru, începînd cu rîsul lui în cascadă, rîs care e şi cristalin şi răguşit. Avem, timp de un ceas jumătate, mereu reînnoită impresia că sub superficiala formă de muritor se ascunde o fiinţă care nu e din specia muritorilor. Rareori am fost impresionat mai tare de o creatură cinematografică aşa cum m-a impresionat acest actor adolescent. Iar dacă asta îmi va atrage acuzaţia că-s lipsit de gust, sînt dispus să încasez cu conştiinţa împăcată şi acest ponos.

Domnul Aristarc spune că, atunci cînd eroii filmului plutesc în văzduh „se simte maşinăria“. De ce se simte ? Căci nu se vede nici o frînghie. Să vă spun eu de ce se simte. Pentru că : 1) ştim că în dosul culiselor există maşinării şi 2) ştim că altfel nimeni n-ar putea zbura, aşa, fără aripi. Dar dacă dăm la o parte aceste două „prejudecăţi“ care n-au nici un raport cu „realizarea“ mecanică a regizorului, nu mai avem dreptul să „simţim“ nici un trucaj ; căci încă o dată, putem deschide ochii mult şi bine, nu vom descoperi nici o umbră de umbră de cablu şi nici o cută pe trupul zburătorilor care să demaşte, vizual, scamatoria. În orice lucru trebuie să se respecte regula jocului. Aci regula este :

1) Pentru noi, să renunţăm, un moment, să ştim că omul nu zboară şi că numai cu macarale îl putem ridica în aer.

2) Pentru regizor : să nu lase urme de cablu şi alte instrumente ; să nu se vadă nici o proptea şi nici o maşinărie.

Regizorul a respectat regula. A jucat „fair“. E rîndul nostru să nu trişăm.

Ergo : nici un moment nu „se simte“ maşinăria şi cînd vedem pe eroi navigînd prin văzduh, ne este ciudă că nu sîntem şi noi duhuri, ca să putem face ca ei.

Domnul Aristarc reproşează actorilor că au „tipuri de bar“. De ce tipuri de bar ? De ce Hermia sau Lysander au tipuri de bar ? Şi ce înseamnă a avea tip de bar ? Şi de ce e un cusur să ai tip de bar ? Şi de ce e preferabil să ai „tip mediteranean“ cînd joci Shakespeare pe ecran ?

Dar e timpul să termin. Cred — şi asta după o minuţioasă revedere a filmului — că opera Reinhardt —

Shakespeare — Korngold — Nijinska nu are nici un cusur, nici o greşeală de gust. Cred că este de o variaţie cu atît mai meritorie cu cît genul feeric pretează mai uşor la monotonie. Cred că e prima oară cînd se întrebuinţează feeria mecanică într-un scop poetic (pînă acum servea exclusiv la exasperante reviste de lux). Cred, în sfîrşit, că fiecare episod în parte ar merita să fie semnalat în termeni tot atît de ditirambici ca acei pe care însuşi domnul Aristarc îi întrebuinţează cînd vorbeşte de „duhurile nopţii care se trag încet într-o aură ceţoasă, sticloasă, înspre lună, dispărînd treptat pe cer“ — şi numeşte asta „lucruri grandioase“.

Adevărul literar şi artistic, an. XV, nr. 792, 9 februarie 1936

Iată acum şi cele două „cronici ale mizantropului“ :

ÎNTRE POEZIE ŞI FEERIE. Am văzut deunăzi la cinematograf interpretarea pe care Reinhardt a dat-o *Visului unei nopţi de vară* a lui Shakespeare.

Nu voi pomeni de aprobarea sau dezaprobarea filmului de către public, adică de succesul lui. Publicului îi plac sau îi displac spectacole din te miri ce. Bunăoară actriţa n-a fost bine sau n-au fost «toalete» sau nu era balet sau dimpotrivă erau toate acestea. Spectacolul nu mi-a plăcut, nici nu mi-a displăcut, m-a dezamăgit, dîndu-mi totuşi putinţa să recunosc pe cale intelectuală sforţarea regizorului. De ce ?

Nu vreau să fac aici critică cinematografică făcînd concurenţă subtilului meu confrate, d. Suchianu. Dezamăgirea nu priveşte arta cinematografică în special, ci arta dramatică în genere.

Reinhardt, om plin de imaginaţie şi de talente, pe cît ştim, îşi închipuie că drama reprezentată e un rezultat al dramei şi al reprezentaţiei luate ca factori deosebiţi. De aceea sforţarea aceea a înscenării, a transformării textului în maşină.

Aci stă, mi se pare, eroarea. Omul de gust se duce pentru text. Textul trebuie firesţe desfăşurat în spaţiu, dar în aşa fel încît să nu piardă locul central, să nu fie înăbuşit în decoraţii şi în costumaţii. Cea mai mică umflare a maşinilor peste marginile îngăduite de economia textului duce la mascaradă.

Asta în ceea ce priveşte textul dramatic în general. Dar mai e un teatru liric în care drama e cu totul secundară şi esenţialul e poezia. *Visul unei nopţi de vară* e de felul acesta.

Acolo spectacolul trebuie să fie excitantul care porneşte sufletul pe drumul uitării. Echilibrul dintre spectacol şi poezie este într-adevăr foarte greu de găsit. În orice caz disproporţia se naşte acolo unde regizorul începe să se amestece în visarea noastră şi

să ne-o împiedice, să ne spună adică mai mult decît trebuie. Poezia se împacă rău cu regia, de aceea cele mai multe feerii sînt pantomimice.

A voi însă să ilustrezi pas cu pas poezia lui Shakespeare, iată un lucru plictisitor. Nu vreau să spun că am înțeles farmecul limbii engleze și că m-a supărat discordanța ei cu imaginile.

Nu. Am înțeles că se declamă cu stridență în vreme ce mașinile lucrau. Frumoase mașini, nu-i vorbă, cîteodată adevărate basme vii. Duhurile nopții care se trag încet într-o aură cețoasă, sticloasă, înspre lună, dispariția lor treptată pe cer, iată lucruri grandioase. Dar totuși hohotele lui Puck produse de un copil cu veleități de artist, ce sfîșieri pentru ureche ! Duhurile zboară, duse de macarale, care se simt. Tot spectacolul în genere e un imens balet de *girls*. Natura, stîncile, animalele sînt de carton și cîlți. Totul seamănă a panoramă. Capul de măgar al lui Bottom e așa de țeapăn că simți cum actorul se sufocă. Ce mai lux apoi în reprezentarea cadrului și ce mai erudiție ! Imitînd întocmai regizoratul vremii, costumele autentice se amestecă cu acele contemporane.

Imense coloane răsucite sînt luate din pictura contemporanilor lui Vasari precum și din barocul cel mai autentic. Și totuși totul e silnic, calp. Un lac natural, o pădure seculară adevărată, un palat stil renaștere adevărat, încît să se simtă piatra autentică, figuri mediteraneene suave în locul vulgarelor tipuri de bar ar fi închipuit mai bine senzația de feerie decît toată mașinăria. Singurul moment bun a fost bufoneria, adică aceea pentru care s-a cheltuit mai puțin. Miraculosul nu poate fi înfăptuit în cinematograf decît într-un singur chip : pe calea desenelor animate. Acolo totul pornește din imaginație, și libertate și ideea de natură, întocmai ca în artele plastice, nu vine să contrazică viziunile artistului ARISTARC.

Adevărul literar și artistic, an. XV, nr. 791, 2 februarie 1936.

RĂSPUNS LA RĂSPUNS. Prietenul meu d. Suchianu îmi demonstrează pe puncte și cu vioiciunea-i obișnuită că filmul lui Reinhardt „trebuia" să-mi placă. Rog pe cititor să-l creadă pe d. Suchianu în această materie, pentru că rare sînt cronicile cinematografice pe care să le semneze oameni de inteligența dumisale. Însă gîndul meu a fost mai modest. Eu n-am zis că filmul nu e bun, ci numai că m-a dezamăgit pe mine. Am dat un document psihologic de felul cum se oglindesc lucrurile în conștiința unora. Atît și nimic mai mult. Firește, cinematograful fiind o industrie, nu e fără interes să se știe de ce place și de ce nu place un film unor persoane ca mine care pot fi numeroase. Supun dar meditațiile mele observației d-lui Suchianu.

Cinematograful este cred, o artă, dar dintre cele mai materiale, dintre cele mai supuse relațiunilor de tot felul, ca îmbrăcămintea și cîntecul de lume. Sau ca arta culinară. Oricîtă intenție fină ar pune un gastronom în prepararea unei mîncări, nu mă

va putea învinovăți de lipsă de gust artistic dacă nu pot să mănînc noua mîncare propusă de o revistă : varză dulce cu castane și sos de muștar. Delicatețea aci e strînsă în relații de climă și de tradiție.

Greșim cînd judecăm filmul cu măsurile teatrului, și m-am mirat întotdeauna de alergarea unora după filme „jucate admirabil" de actori de teatru — filme franceze în genere. Filmul nu dă o plăcere de idei ca teatrul, ci o plăcere de senzații ca savarina sau ca iubirea fizică. Se spune de obicei că actorii joacă ori interpretează, însă expresiile acestea mi se par nepotrivite. Actorii nu joacă, ei trăiesc și mai ales nu trebuie să pară actori. Piesa cinematografică nu e alcătuită dintr-un text și dintr-o interpretare. Imaginea goală a lucrurilor, aceea e piesa. Dacă eu văd la teatru *Romeo și Julieta* atențiunea mea e mai mult ideală. De nu-mi plac actorii, închid ochii și ascult. Oricîtă disproporție ar fi între text și reprezentare, închipuirea mea mai rămîne liberă să dea reprezentația ei, în mine. Dar dacă în film Julieta e bătrînă sau numai nu-mi place mie, atunci totul e pierdut. Eu nu pot înțelege cum atîta nenorocire se poate naște din pricina unei femei urîte ; ca și în gastronomie, gustul e aici în relație de poziția geografică și femeia care la eschimoși săgetează, nouă ne scoate hohote de rîs.

De ce ne-am mistifica ? Noi ne ducem la cinematograf pentru actori. Îmi place Silvia Sidney de pildă, și azi mă întristează supărarea și ofilirea Miriamei Hopkins. Cînd văd cum toți bărbații din filme se înnebunesc după ea, mă întreb : oare de ce ? Filmul este în esență o existență scurtă pe plan iluzoriu în lumea și cu femeia pe care le visezi.

Cît despre chestia feeriei, cred că d. Suchianu nu are dreptate și că ea se poate realiza și în filmul fotografic. Dar prin sugestii, prin fuga de contingent. Încă de mult regizorii și-au dat seama că natura de viață directă a filmului cere înlăturarea actorului tipic și aducerea de fiece dată a ființei cu totul necunoscute ca și autentice. Figurile trebuie să pară venite de pe alt tărîm. Însă pe Dick Powell îl cunoaștem toți, el nu vine din poveste decît pentru profani. În orice secol el cîntă tangouri în fața microfonului.

Da, desigur, Puck a rîs foarte păduratec, dar mie nu-mi place mutra asta concretă de pungaș american. În piesa scrisă aud rîsetele pe care le poftesc. De fapt, ar fi trebuit să rîdă pădurea din toate părțile și Puck să plutească mereu în ceață și nestare pe loc.

Probabil că Shakespeare a gîndit feeria cu chipuri mediteraneene, fiindcă nordicul visează sudici și povestea occidentală se desfășoară în Orient. Sigur este că filmul american se îndreaptă numai către sufletele anglo-germanice și ignorează cu desăvîrșire aspirațiile plastice ale lumii din jurul Mediteranei.

Aceasta e dar chestuienea. Filmul e bun, pentru intelect e chiar genial. Dar e o varză cu castane sau o supă de broască țestoasă : minunat pentru cine iubește astfel de femei și astfel de bărbați, neînțeles în clima noastră a unora. Căci filmul ăsta este arta relațiilor celor mai relative, încît am dreptate și eu, are dreptate și d. Suchianu și fiecare mîncăm cu ceremonie mîncarea latitudinii noastre ARISTARC.

Adevărul literar și artistic, an. XV. nr. 793, 16 februarie 1936.

II

DUPĂ 40 DE ANI

Acum patruzeci de ani, într-o publicaţie franceză, vorbeam despre splendidele traduceri ale lui Alexandru Philippide din *Fleurs du mal* de Baudelaire (*Le moment*, 12 iunie 1938, p. 1-6). Şi ziceam aşa :

Poezia lirică este desigur genul literar cel mai greu de tradus. Căci poezia lucrează cu magia directă a cuvîntului. Şi vraja vorbei nu vine numai de la înţelesul principal, ci şi de la „armonicele" de sens, de ton care stau în penumbra sensului central. În sfîrşit, mai este şi muzicalitatea bine potrivită a cuvintelor. Din aceste trei componente numai prima se pretează lesne la traducere în altă limbă. Celelalte două sînt intim şi misterios legate de particularităţile acelei limbi, de istoria, de biografia cuvîntului care ne încurcă, de vicisitudinile sale semantice, de destinul trecut al acelui vocabul. Şi muzica vorbelor, la fel. Ea ţine de metamorfozele sonore pe care fonetica le studiază minuţios ; felul particular în care unei limbi îi place să deformeze sunetele moştenite de la strămoşi. În fond, geniul sonor al fiecărui grai consistă în felul de a estropia materialul auditiv pe care părinţii l-au lăsat în depozit.

Aşadar, două treimi din forţa magică a vorbirii ţine de istoria naturală a cutărei limbi. Iată de ce traducerea unor versuri este o operaţie de o dificultate infernală.

În schimb, nu există exerciţiu mai minunat pentru mlădierea unei limbi ca traducerea grea a unor nuanţe subtile. Şi noi, cei de la revista *Viaţa românească*, ne-am

dat însărcinarea de a încuraja amorul pentru limba noastră, ambiția de a o face să producă mijloace de expresie variate și puternice. Iată de ce dispreţuim acele spirite primare care combat neologismele, în timp ce ei nu se sfiesc să comită numeroase greșeli de gramatică și sensuri false.

Traducerile baudelaireiene ale lui Philippide redau, în chip miraculos, sonoritatea Baudelaire și, foarte adesea, „armonice" semantice ascunse. În fond, Philippide scrie poezii românești alegînd un oarecare subiect. Avem dreptul să alegem orice temă : iubirea, ura, mînia, bunătatea, orgoliul etc. Ei bine, Philippide a ales ca temă descrierea, zugrăvirea, povestirea sufletului unui om care se numește Charles Baudelaire, felul cum acest om vedea, simțea, înțelegea, își închipuia lumea, lucrurile și oamenii. „Ani de-a rîndul (îmi spunea Philippide) am trăit sub vrăjitoria lui Baudelaire, subt farmecul său nespus — delicios și totodată vexant". Sufletul lui Baudelaire îl invadase pe al său. Cînd citim vreuna din traduceri, uităm că poemul nu-i scris în franţuzește. De pildă :

Par un caprice singulier,
J'avais banni de ce spectacle
Le végétal irrégulier.

Philippide traduce :

Printr-un capriciu-original,
Gonisem din acest spectacol
Iregularul vegetal

(*Viaţa românească*, iunie 1938)

Cuvîntul *iregular* nu există în românește. Dar ar fi trebuit să existe. Ca dovadă, Eminescu simțise această nevoie. El e cel care a făurit acest cuvînt („iregularitate" exista deja). Într-adevăr, *irrégulier*, în versul lui Baudelaire, înseamnă două lucruri : iregularități geometrice, asimetrii de formă, pe care vegetalele le prezintă, opuse mineralului, care e de un „geometrism" pur. În al doilea rînd, „irrégulier" mai înseamnă și *hors-la-loi, hors la règle*. Apașul care respectă legile nescrise ale delincvenței se numește în argoul pungașilor, *un régulier*. În schimb, cuvîntul românesc *neregulat*, neregulată, nu conține această nuanță de sens (ba conține una proprie și indecentă).

Eminescu îl folosește în sensul său originar, franţuzesc. El exprimă *dereglarea* unor „căderi iregulare" adică violînd legea căderii corpurilor. Totul e afar' din fire (*Ah ! Organele-s sfărmate și maestrul e nebun*). Conține (ca și mai tîrziu, în traducerea lui Philippide, o nuanță de magie, de supra-natural. Și a procurat scumpei noastre limbi prilej și putință de a exprima o gîndire pe care s-ar fi zis că am fi incapabili să o redăm.

Dar vai, posteritatea (posterioritatea, cum zic unii) e ingrată. Un compatriot al nostru, membru în Uniunea Scriitorilor, a reproșat lui Philippide această traducere socotind-o un cusur. Mă întreb ce crede el despre colegul său Eminescu, care căzuse în același păcat.

Dar fiindcă vorbim de genialele găsiri lingvistice ale poetului Philippide, iată una care le întrece pe toate în iscusință și emoţie. În poemul *A une passante (Unei trecătoare)*, Baudelaire recunoscuse, în necunoscuta care îi încrucișase calea, pe femeia pe care, cu certitudine, ar fi iubit-o :

Ô toi que j'eusse aimée, ô, toi qui le savais!

Poetul nu spune „que j'aurais aimée". Nu este aci un simplu condiţional : „*te-aș fi* iubit, atunci, *dacă* te-aș fi cunoscut, *atunci*". El zice „que j'eusse" cu nuanță nu de condiţional, ci de certitudine, cu sensul de „o, tu, pe care *trebuia* să te iubesc", pe care nu se putea să nu te iubesc.

Siguranță și fatalitate. Numai așa se potrivește cu : „O! toi, qui le savais", o, tu care știai. Căci ce oare știuse ea? Pare absurd. Femeia aceea nu-l mai văzuse niciodată. Totuși *știuse*. Știuse, totdeauna, *de ce fel* este bărbatul care o va iubi. De ce fel. Căci puteau fi mulți acei bărbați necunoscuți, meniți, sortiți, condamnați, damnați să o iubească, pe ea, și numai pe ea. Asta era ce știuse ea. Cunoștea cu precizie categoria de amanți creați în lume pentru dînsa. Asta cunoștea ea, cu o certitudine absolută. Iar dînsul se număra printre aceia care tocmai aparţineau acelei categorii. Iată de ce „o, tu, care știai" poate (și chiar trebuie) să se traducă vorbă cu vorbă, literal. Asta schimbă puţin, sau mai exact completează sensul lui „que j'eusse aimée", care nu înseamnă că acum e „prea tîrziu". E

vorba de ceva mult mai tragic. E vorba de o imposibilitate egală *atunci și acum.* O *oarbă,* misterioasă fatalitate egală *atunci* ca și *acum.* O oarbă, misterioasă fatatli- condamna să o iubească și totuși iubirea lor să nu se poată împlini. Cuvîntul cel mai potrivit pentru a exprima această amară imposibilitate, în ciuda voinței amîndurora, este cuvîntul „în zadar", care anulează totul, fără explicații. Philippide a simțit asta. Și a găsit o traducere, nu numai fidelă, dar mai frumoasă poate decît însuși versul lui Baudelaire. Mai ales că este și o splendidă inovație stilistică :

O, tu, zadarnic dragă ! O, tu, care știai !

Cînd mă gîndesc la platitudinea atîtor alte traduceri ! De pildă, Ludovic Dauș declară, sincer : „*Frumoasă trecătoare, o, cît te-aș fi iubit*". I. Gr. Perieteanu (fost ministru de justiție) : „*O, dragoste fugară, ce taina mi-ai pătruns*". (Mă întreb cum o dragoste poate cuiva pătrunde taina ? Și ce taină ? A dragostei, probabil.) Westfield ne spune că infama știa bine că el o iubește, dar se făcea că nu pricepe : „*Tu ce ai fi fost iubirea, și ai știut că te iubesc*". La fel Bascovici : „*Te-aș fi iubit de-a pururi, o, tu care știai !*". Încă mai categoric, Constantin Stelian : „*Tu ce-mi ghicișI iubirea — și ți-aș fi dat-o toată*". La fel, Aurel Tita : „*Te-aș fi iubit din suflet — și o știai prea bine*". Idem Al. Hodoș : „*Pe care aș fi iubit-o... o tu care știai*". Idem Barbu Solacolu : „*O, tu cea mai dorită, o, tu care știai*". Singur Ștefan Braborescu nu vrea. Nu e de acord cu „*o, tu care știai*". El a decis că, în fond, ea tocmai că nu știa nimic de toate astea : „*Căci vai, nu știm nici-unul, de soarta-ne haină, / Nici eu nici tu ce-n suflet mi-ai fi turnat lumină*". Cît despre Ion Caraion, îl rugăm să ne explice ce înseamnă „*ce fi-mi-ai-fi fost dragă*". Seamănă nițel cu „fir-ai-să fii a dracului de dragă".

Totuși acest masacru trebuie privit cu tandrețe. El arată ce tare iubesc românii pe Baudelaire. Așa s-a întîmplat cu defunctul Malraux, pe atunci ministru al culturii. Marele scriitor a fost, ca francuz, măgulit că atîția inocenți l-au citit și iubit pe Baudelaire. Ș-apoi, traducerile lor sînt instructive pentru distanța dintre ei și o traducere exactă (care e posibilă, ba chiar există, deși nu a fost publicată). Iată de pildă, una, pe care poetul Geo Dumitrescu ar numi-o „analfabet-franceză". Într-adevăr, toți traducătorii poemului *Litanies de Satan* nu știu că în franțuzește *fille* înseamnă *tîrfă* (nici măcar cocotă, sau curtezană, sau hetairă). Tîrfă, curvă, în cel mai pejorativ înțeles al cuvîntului. Pentru ca „fille" să însemne *fiică,* sau *tînără fată,* sau *virgină,* trebuie un context explicativ. De pildă „C'est sa fille" ; „il a deux garçons et une fille" ; „c'est une jeune fille bien élevée" ; c'est une bonne (sau brave) petite fille" ; „allons, ma fille, pas d-histoires !" ; „quand il l'a épousée, elle était encore jeune fille ; il fut son premier amant".

Cînd însă zici „fille" fără alt atribut, înseamnă curvă. Acesta e sensul din poemul lui Baudelaire. Acest poet vorbește de tîrfe cu dispreț, cu dezaprobare. În schimb, pentru curtezana de lux, pentru cocota de mare clasă, are admirație, ba chiar și venerație și recunoștință. Dar iată aceste texte :

E vorba de un poem foarte „modern", un fel de scenariu de film, o suită de tablouri în distihuri care enumeră isprăvile lui Satan, și bune și rele, de cele mai multe ori bune *(Litanies de Satan).* Baudelaire, ca mulți alții (de pildă, Anatole France), socoate pe Satan mai degrabă un prieten al omului și un revoluționar progresist, adversar al tiraniei obtuze a lui Dumnezeu-Tatăl. Dar iată textul :

Toi qui mets dans les yeux et dans le coeur des filles
Le culte de la plaie et l'amour des guenilles.

Poetul e limpede — amintește cum Diavolul a sădit în sufletul tîrfelor plăcerea de a fi obraznice, plăcerea de *a răni* pe alții, *(plaie,* rană), probabil ca o revanșă, ca o răzbunare pentru dispretul cu care acei „alții" le „răneau" pe ele. De asemenea, Necuratul le-a dat gustul boarfelor. Pentru o zdreanță oarecare, ele sînt în stare de orice josnicie.

Și iată ce au făcut din asta indigenii noștri trubaduri. Ei (toți patru) au tradus, imperturbabili, cuvîntul *tîrfă* cu cuvîntul *fecioară !*

Traducător nr. 1 :

Tu care-ascunzi în ochii și-n inimi de fecioare
Iubirea-n despuiere, credința-n sîngerare

Aflăm deci că fecioarelor le place, cînd iubesc, să se despoaie, să se pună în pielea goală. Pe de altă parte, caracteristica fecioarelor, „crezul" lor e să-și „sîngereze" aproapele ; probabil în amintirea faptului că ele nu fac asta personal decît în momentul cînd încetează de a mai fi ce erau. Interesant.

Traducător nr. 2 :

Tu care torni în inimi și-n ochii de fecioare
Cu dragostea gătelii, și dulcea alinare

Așadar „le culte de la plaie", adică cultul rănirii, se traduce în românește cu „dulcea alinare". Interesant.

Traducător nr. 3 :

Tu care-n blîndul suflet și-n ochii de fecioare
Pui cultul de gîlcevuri și mofturi rănitoare

Așadar, consecința firească și necesară a unui suflet „blînd" este să se certe tot timpul, să facă „mofturi" și să „rănească" pe alții. Interesant. S-a omis pasiunea rochiilor. În schimb, s-a comis o bogată dublă greșeală de limba română. S-a spus „cultul de gîlcevuri". Mai întîi, acest plural nu există, după cum nu există *recunoștințuri* sau *conopiduri*. În al doilea rînd, în românește se spune „cultul gîlcevei", nu cultul „de" gîlceavă, așa cum nu poți spune „mitul de înviere", ci „mitul învierii". Și nu numai „gîlcevuri", dar nici adjectivul „rănitor" nu prea există în românește.

Mesagerul nr. 4, ce-i drept, n-a tradus *tîrfă* cu *fecioară*, ci cu *fată*. Să se fi gîndit el la sensul de „fată-mare" ? Adică, în fond, tot *fecioară ?* Astat din solidaritate cu confrații săi întru „analfabet-franceză" ?

Dar puțin importă dacă fata e mare sau mică. După traducătorul nostru, o fată, de orice dimensiune, are anumite preferințe constante. Citez :

Tu care faci pe fete ca să le fie dragă
Și cîrpa zdrențuită și cea mai aspră plagă.

Ce vreți ? Așa-s fetele ! Le plac plăgile. Mai ales cele „aspre". Adică cum, *aspre ?* Purulente ? Supurante ? În

tot cazul, cînd zici : „faci pe fete *ca* să le fie etc...", asta nu e românește corect. Știu ! Îi mai trebuia poetului un picior în vers. Ce nu face omul cînd simte nevoia unui picior undeva !

Iată acum traducerea corectă :

Tu care-ai pus în ochiul și în inima tîrfei
Cultul rănii și-al zdrenței, al boarfei și al bîrfei

Aici, cuvîntul „zdreanță" (*guenille*) este sensul foarte pejorativ al lăcomiei femeii pentru rochii, pentru „orice zdreanță", și nicidecum nu înseamnă, cum vor barzii noștri naționali, o preferință la aceste femei pentru vestmintele deja purtate și ajunse ferfeniță.

Spuneam că Baudelaire era foarte impresionat de acel personaj al femeii de moravuri ușoare, al femeii galante de toate categoriile, de toate nivelele, de la dama de trotuar pe care o disprețuia, pînă la înalta curtizană, briliantă, fascinantă, capabilă să dea nu numai plăceri carnale, ci mai ales voluptăți spirituale. Astfel a putut el scrie aceste versuri la prima vedere enigmatice (*Remords posthume*) :

... „Que vous sert, courtisane imparfaite
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts ?
Et le ver rongera ta peau comme un remords."

Nu este oare extraordinar că nici unuia din cei 9 evangheliști nu i-a trecut prin minte să priceapă curiosul adjectiv : curtizană „imperfectă", și nu mai puțin curioasele cuvinte : „ceea ce plîng sărmanii morți" ?

Baudelaire credea (și dacă se înșela crezînd așa, treaba lui !) așadar credea că strălucitele și strălucitoarele curtizane au un fel de misiune de preoteasă păgînă, împărțitoare de voluptăți misterioase, misterios estetice, frumuseți pe care, printr-o nedreptate a naturii, numai ele le pot da. Cînd nu le dau, atunci curtizana este o *„curtizană imperfectă"* care și-a călcat singura ei datorie de onoare. Asta e *„ceea ce plîng sărmanii morți"*. Ei nu plîng frumusețile de ei avute și de ei, murind, pierdute. Pe acestea, ca pe o moștenire inalienabilă, morții le duc cu ei în presupusa lor existență viitoare. Ceea ce ei însă nu iau cu dînșii sînt plăcerile *pe care nu le-au avut*, și, prin-

tre ele, *acelea pe care numai curtizana „perfectă" le poate da*. Asta este „ceea ce plîng sărmanii morţi".

Iată acum frumosul, bogatul harcea-parcea făcut de evangheliştii noştri :

Traducător nr. 1 :

Sărmană curtizană, tu oare nu regreţi
Că n-ai ştiut ce este a morţii întristare ?

Ton fals : de conversaţie, nu de apostrofă supărată şi amărîtă. Ton familiar, bonom, sfătos, binevoitor. Fals, de asemenea, cuvîntul „sărmană". Hetairele de lux nu-s sărmane. Din contra. În sfîrşit, trubadurul român vorbeşte de incontestabila întristare a celor vii în faţa perspectivei morţii. Ceea ce nu prea e deloc acelaşi lucru cu „ce plîng sărmanii morţi".

Traducătorul nr. 2 o ia pe curtizană la trei-păzeşte :

De ce n-ai vrut să afli, neiscusito, oare,
Ce plîng în groapă morţii, şi după moartea lor ?

Aflăm deci că morţii plîng nu numai cînd descind în groapă, dar, etapa doi, *„şi după moartea lor"*. Apoi, acel *„oare"*, berc şi stingher, nu prea ştim căruia din verbe să-l atribuim : „De ce *oare* n-ai vrut etc..." ? sau : „Ce *oare* plîng morţii ?"

Alt traducător :

Ce-ţi slujeşte, femeie fără-de-lege...

Altul :

Curtizană, care-n suflet ghiaţă porţi...

Altul :

Neroadă curtizană...

Nimic din toate acestea nu figurează în textul francez. Mai ales „neroadă". O fi avînd curtizana multe păcate, dar de ce bardul o face tîmpită ? Adică nu bardul, ci *barzii*. Căci sînt doi, cei care au gratificat-o cu acel epitet.

Iar unul din traducători îi refuză chiar orice epitet. O numeşte „femeie oarecare". Citez :

Cu ce, la urma urmei, ţ'va spune, te-ai ales
Neştiind de ce plîng morţii — femeie oarecare !

Textul e neobişnuit de clar fiindcă autorul e profesor de română. Apoi acel „ţ'va" e afurisit de dinamic. Tonul e clonţos şi cam caragialesc, ton de Mitică supărat, în genul : „Ia te rog, mă rog, mă-nţelegi, ştii ?". Cît despre femeia „oarecare", singura explicaţie e că profesorul nostru de română şi-a zis, în demnitatea lui de bărbat, că acea femeie este mult prea neinteresantă pentru Domnia-Sa, ca să se ocupe de ea.

În acel poem mai este vorba şi de nişte viermi :

Et le ver rongera ta peau comme un remords

Dar profesorul de română este de altă părere. Nu viermii în general (*le* ver, viermele) va face asta, ci numai unul, unul singur :

Şi-un vierme te va roade precum o remuşcare.

Acest vierme în unicat, cîştigător probabil în alegeri generale, roade de-unu-singur, în timp ce mii de alţi anelizi stau şi fac coadă. Impresionant.

În sfîrşit, o chestie de limba română. Nu se poate zice : „precum o remuşcare". În româneşte se spune : „tu eşti exact precum sînt eu", şi nu : „tu eşti precum eu". *Precum* cere verb.*

Şi ce frumos era pasajul în franţuzeşte !

Le tombeau, confident de mon rêve infini,
Car le tombeau toujours comprendra le poète,
Durant ces longues nuits d'oú le somme est banni
Te dira : „Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts ?"
Et le ver rongera ta peau comme un remords.

O traducere fidelă, ca vorbe şi ca sunet, ar fi aşa :

Atunci în insomnia şi-n liniştea perfectă
A beznelor şi-a nesfîrşitei tale nopţi,
Mormîntul, prieten cu poetul, te-o întreba

*) Veţi găsi mereu aceeaşi greşeală în scrierile mele. Dar nu-i vina mea, ci a unor redactori care regulat îmi schimbă pe *ca* în *precum*. Că-i mai distins.

La ce îți folosește, curtizană-imperfectă
Că n-ai cunoscut ceea ce plîng sărmanii morți ?
Și viermii, ca o remușcare, te-or mînca.

În poemul de care ne-am ocupat la început *(Litanies de Satan)*, poetul, din trei în trei versuri, și asta de paisprezece ori, înalță aceeași rugăciune către Satan, considerat de el (ca de mulți alții) ca marele prieten al omului. Această rugă vibrează ca o orgă :

O ! Satan, prends pitié de ma longue misère !

Are sonoritate de catedrală, o cadență ieratică, cu scandare de carte sfîntă. În loc de asta, traducătorii noștri au tradus așa :

Traducătorul nr. 1 :

Îndură-te, Satano și plîngi de mila mea.

Pleonasm. A te îndura și a-i plînge cuiva de milă sînt sinonime. Sau poate poetul cere Necuratului nu „să-l plîngă" (adică să-l compătimească), ci „să" plîngă, el, personal, Necuratul. Nu este oare să-i cerem cam mult ? De unde s-a mai pomenit ca El să verse lacrimi ? ! Așa ceva e fără precedent în Analele Infernului. Apoi, din traducere lipsește „lungă durere", care era ceva esențial. În fine, ruga nu sună liturgic, ci cerșetor ; sună a jalbă.

Traducătorul nr. 2 :

Satano, o, ai milă de-a mea nenorocire !

S-a respectat, ce-i drept, acel „o" din original dar s-a folosit alandala. De obicei „o !" se pune *înaintea* numelui propriu, nu *după*. Se zice : „O ! Doamne iartă-mă !" și nu „Doamne, o ! iartă-mă". Apoi acel hiatus : „Satano, o" veți recunoaște că este oribil.

Observați în toate traducerile predilecția pentru vocativul feminin : Satană ! Satano ! Ne pare rău că nu s-a întrebuințat și : Satane ! sau Satanule ! Să mai fie Împielițatul și băiat, nu numai fetiță.

Traducătorul nr. 3 :

Satană, fie-ți milă de aspra mea durere !

De ce „aspră" ? Baudelaire zicea : „lungă". Era așa de simplu să zici : „lungă durere !". Dar poeții români detestă simplitatea. Le place să se scarpine la urechea dreaptă cu piciorul stîng.

Traducătorul nr. 4 :

Acesta, în loc să implore, se răstește :

Satan, să-ți fie milă de-a mea nenorocire !

În românește, acest subjonctiv imperativ iritativ „să-ți fie" se folosește numai în expresia : „Să-ți fie rușine !". Mă întreb cum de nici unul din barzi nu s-a găsit să înceapă invocarea cu energicele cuvinte :

„Hai S..., satan..., să-ți fie... etc."

Pentru liniștirea cititorului, îi vom spune că acel frumos vers se poate traduce corect, ca sens, ca ritm, ca sunet. De pildă :

O ! Satan, izbăvește-a mea lungă durere !

O ultimă observație. Din patru versiuni, două au fost supuse la un tratament de fox-terrier. Li s-a tăiat coada. S-a amputat strofa ultimă, invocarea, slăvirea lui Satan. Păcat. Căci — fără să-i fac un compliment lui Baudelaire, acea strofă merita să fie tradusă :

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du ciel, où tu règnas, et dans les profonders,
De l'Enfer où, vaincu, tu rêves en silence !
Fais que mon âme-un jour, sous l'Arbre de Science
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
Comme au Temple nouveau des rameaux s'épandront !

Lazăr Iliescu a tradus asta exact, dar nu bine. Nu i-a dat tonul grav, smerit, devot ; a bătut spre vioi. Ceea ce sună fals. Iată cum trebuia tradus :

Slavă ție, Satan, acolo-n înălțimi,
De Cer, unde-ai domnit precum și-n adîncimi
De Iad, unde, învins, tu visezi în tăcere.
Alăturea de Tine îngăduie-mi ședere.
Subt Pomul Științei care, cîndva, pe fruntea Ta,
Ca pe un Templu nou, vlăstari va răsfira.

Iată și un alt poem celebru, încărcat cu atîtea condiții

de frumusețe, încît însuși Philippide, singurul bun traducător al lui Baudelaire, nu s-a încumetat să-l traducă. Poemul are și multe exigențe de metrică. Puține poeme reușesc ca acesta să urmărească și să imite mișcarea gîndului. E vorba de *Invitation au voyage*. În fiecare strofă, primele două versuri curg ușor, lin, persuasiv, delicat, tandru, căci poetul roagă pe iubită să plece cu el în minunata călătorie. La versul al treilea, fiindcă poetul începe să aibă îndoieli, începe să se teamă că rugămintea lui nu va fi ascultată, se poticnește, bîlbîie, ezită. Asta se traduce printr-o ciocnire de metri contradictorii : iambi cu trohei, anapești cu coriiambi și alte ritmuri opuse, care rup curgerea. Apoi se reia tonul dulce de la început, iar la al șaselea vers, iarăși poticnire. Această cadență în triolete se repetă de patru ori și strofa se termină cu un distih în care poetul descrie splendoarea locurilor unde ei se vor duce. Aceste două ultime versuri au între ele un „legato" care le face să sune ca un singur vers. Dealtfel ele sînt o listă, o enumerare de frumuseți. Și metrul este (nu poate fi decît) spondeu. Toate silabele vor fi largi, vaste, egale și apăsate. Chiar și *xe* de la *luxe* e silabă lungă, tare, întreagă :

Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Că nici unul din traducători n-a respectat aceste cerințe metrice n-ar fi nimic. Dar și ca sens domnii indigeni și-au făcut de cap. Astfel :

Splendoare și răsfăț în jur
Și rînduială și huzur.

Carevasăzică, Baudelaire înjură. Pe cine ? Splendoarea și răsfățul. Și *rînduiala*. Adică fiecare lucrușor la locul lui, nimica deranjat. Așadar, în jur huzur ! Ei bine, oricît de frumoase ar fi rimele în „ur", totul are o limită. Dealtfel, știți dumneavoastră ce înseamnă „huzur" ? Iată definiția dată de onor *Dicționarul Academiei*. Citez : „Trai comod, viață de trîndăvie în care se lăfăiesc cei ce nu muncesc, paraziții și exploatatorii". O astfel de existență oferă deci poetul dulcei sale iubite. Cu vaste partide de exploatare a omului de către om.

Alte traduceri :

Acolo toate-s bucurie
Plăcere, cîntec, armonie.

Sună a cîntecel de grădiniță, gen : „Azi e zi cu soare — Zi de sărbătoare — Hai să ne grăbim — Să ne veselim !" Celelalte sînt cam tot așa. Găsim și cuvîntul „voluptate" care n-are voie să figureze în textul tradus, căci în românește „voluptate" are numai sensul carnal, sensual, sexual, agitat, erotic, febril, care nu se potrivește cu cuvîntul „calm". La Baudelaire e vorba de o voluptate paradiziacă, de euforia pur spirituală a unei uimiri de tot momentul, a unui extaz neîntrerupt. Tot așa și cu vorba „ordre". Nu merge aici „ordine", nici „regulă", nici „reglare", nici „rînduială", nici „șnur" (deși are avantajul să rimeze cu „huzur" și „înjur"). Traducătorii au pus „ordine" și „rînduială". Ambele sînt oribile. Trebuie cu totul altceva. E vorba aici de o ordine universală, cosmică, o ordine astrală și morală asemănătoare armoniei prestabilite a lui Leibniz, legitate imuabilă și transcendentă.

Iată cum trebuie făcută o traducere care să respecte toate aceste cerințe de sens și de prozodie :

Les soleils mouillés (peon 5 : v v v v —)
De ces ciels brouillés (peon 5)
Pour mon esprit ont le charme (iamb, iamb, troheu, troheu)
De tes traîtres yeux (peon 5)
Si mystérieux (peon 5)
Brillant à travers les larmes (iamb, troheu, troheu, troheu)
Là tout n'est qu'ordre et beauté (spondei)
Luxe, calme et volupté (spondei)

Pe românește :

Soarele jilav (peon 5)
Pe cerul bolnav (peon 5)
Aceleași vrăji au asupra-mi (iamb, iamb, troheu, troheu)
Ca ochii tăi mari (peon 5)
Tainici și amari (peon 5)
Lucind vicleni printre lăcrimi (iamb, iamb, troheu, troheu)
Acolo toate-s mirare (spondei)
Lux și calm și neschimbare (spondei)

Cuvîntul *mirare* exprimă aici uimire, extaz, calmă fericire, și, totodată, deliciile unei surprize reînnoite. Iar — acea „ordine“ a cauzalității universale imuabile este perfect exprimată în cuvîntul *neschimbare*. Imuabilitatea e marea, nobila, majestuoasa, caracteristică a legii, a ordinei naturale.

E curios (poezia operează uneori asemenea metamorfoze), e curios cum două vorbe foarte banale, curente, plate, ca *mirare* și *neschimbare* capătă deodată sens și sonoritate de neologism și alură de termen filozofic.

1978

UN POEM NECUNOSCUT AL LUI CHARLES BAUDELAIRE

Titlul său este *La Béatrice*. Și, bineînțeles, e inclus în volumul *Fleurs du mal*. Totuși, rămîne un poem „necunoscut“.

O curioasă necunoaștere : necunoașterea voită. Este cel de-al doilea sens al cuvîntului *ignorare*. Ignorăm nu pentru că nu am aflat, ci pentru că nu ne-a convenit. Este verbul folosit odinioară cu trufie de aristocrații care „ignorau“ pe toți cei ce avuseseră prostul gust de a nu se fi fost născut boieri.

Poemul lui Baudelaire e de o claritate desăvîrșită. Tema lui e evidentă. Sare în ochi. Totuși nimeni pînă acum n-a binevoit să o priceapă. Am întreprins un fel de anchetă. Am întrebat pe o mulțime de buni cunoscători ai lui Baudelaire ce cred ei despre acel poem. Unii nu prea și-l mai aduceau bine aminte. Alții găseau că nu prea e... baudelaireian, ba chiar că nici nu prea are sens. Alții ziceau că are, dar ... Astfel Tudor Vianu, mare admirator al lui Baudelaire, găsea tare banală tema poetului neînțeles de mulțime. Și-apoi, ce idee să simbolizezi publicul cu niște pitici călătorind pe nor ! Vrei să spui cu asta că publicul e meschin, și că totodată te privește de sus ? Și asta e banal. Ș-apoi ideea de a o pune pe iubita poetului să se întindă cu piticii e de prost gust și nu dovedește nimic mai mult decît că femeile sînt adeseori ușuratice și superficiale. Nu ! Cu siguranță, *La Béatrice* nu este din bucățile cele mai reușite ale acestui mare poet !

Bineînțeles, nu este așa deloc. Poemul nu numai că nu e banal, nu numai că nu e lipsit de sens sau de bun gust, nu numai că este foarte original, dar mai e și *unic*. Căci pentru prima (și deocamdată ultima) oară se descrie în versuri condiția intelectualului în societățile clădite pe Ban, pe „ochiul dracului" ; în societățile unde „Satan conduce balul".

Marx, Engels, Plehanov, Lenin au avut adeseori prilejul să spună că în lumea modernă poetul, filozoful, gînditorul, intelectualul este și el, nu totdeauna, dar adeseori o varietate de slugă. Patronii au nevoie de el pentru a propaga o foarte curioasă, abilă, vicleană teorie, un pesimism plin de ifos, „un désespoir distingué" cum a fost botezată (chiar de Sartre) nobila „angoisse" — și „greața" sartreiană. Dar de ce oare această mîndră disperare a poetului, cusurgiu universal ? De ce asta convine stăpînilor ? Foarte simplu. Lumea (zic patronii) trebuie să-și bage bine în cap că nu există două soiuri de dureri. Cele neînsemnate, trecătoare, apoi cele profunde, enorme și perpetue. Să nu ne prăpădim cu firea la toate fleacurile ; că, de pildă, n-avem casă, sau slujbă, sau bani, sau libertate. Supărări meschine, comparate cu drama de a nu fi înțeles de alții, comparate cu tragedia morții care ne paște, cu acest blestemat univers de enigme și capcane care ne înconjoară gîndurile, cu tristețea fără de sfîrșit a două suflete care nu se vor întîlni niciodată, cu osînda la o incurabilă singurătate... Astea, da, zic și eu dureri. În mijlocul neînțelegerii fundamentale și reciproce, în mijlocul unui cosmos în care sufletele rămîn pururi străine unele de altele, un singur lucru leagă pe oameni : conștiința că sîntem singuri ! Solitudinea — iată singurul lucru pe care aproapele nostru îl va pricepe și cu care el va simpatiza. Unica ocazie de fraternizare ne-o dă certitudinea imposibilității de a fraterniza. Singuri sîntem. Vom răsuci așadar mai departe pumnalul în rană. E mîndra purtare care ne va deosebi de vulgara animalitate ; de antropopitecii care se gîndesc numai la mîncare și la vizuine. E mîndra purtare care ne face vrednici de onoarea de a fi om. Se plîng unii pigmei că lipsa de bani sau de drepturi le răpește libertatea ? Sărmani neghiobi ! Dar traiul într-o

lume plină de indescifrabile cosmice enigme nu ne anulează oare aria libertății ? Nu este asta sclavie ?

Aceasta va fi deci manevra diversionistă a stăpînilor. Intelectualii talentați, care ar putea înflăcăra mulțimile cu gînduri de dezrobire, de emancipare, de îmbogățiri morale — acești periculoși conducători eventuali vor fi derivați spre îndeletniciri mai inofensive. Vor fi încurajați și gras plătiți ori de cîte ori operele lor vor cînta nefericiri de dimensiuni universale, de vastă amploare filozofică, de o poetică, incurabilă melancolie. Poetul va avea îndatorirea să fie de o tristețe cronică. Se va ține mereu agățat de tragedia morții. Nu numai a morții finale, care e un fleac comparată cu moartea fiecărei clipe, prefăcînd în trecut pierdut un prezent de-abia născut.

Dispariția fără preget, transformarea a tot ce există într-un jalnic ieri ! Sfîșietor ! Poetul să facă bine să spună frumos toate astea. Și patronii vor avea grijă ca el să trăiască boierește, să nu-i lipsească nimic, să n-aibă parte de acele „dureri meschine și vulgare" pe care el le va disprețui în chipeși alexandrini ; într-un cuvînt, să-și poată plăti toate micile chefulețe care compun dulceața de a trăi. Dar să nu carecumva să uite nici un moment că meseria lui e de a fi trist.

Un mare poet umorist francez, regele poeților de la „Chat-Noir", Maurice Donnay, și-a bătut foarte nostim joc de această obligație profesională de a fi trist. Iată biografia tristului tînăr. Începe cu :

Il était laid, et maigrelet,
Ayant sucé le maigre lait
D'une nourrice pessimiste
Et ce fut un nourrisson triste

(Era pocit, sfrijit și supt
Pentru a fi supt
La doici cu suflet pesimist.
Și-astfel, el fu un sugaci trist.)

Și se termină cu :

Quand il mourut de l'egzéma
Il exigea qu'on le crémât.

Et sur sa tombe, un symboliste
Ecrivit ces mots : il fut triste

(A murit tînăr. De exemă.
Și la mormînt, la ora cea supremă,
Un poet simbolist
Rosti un singur vers : Fu trist !)

După aceste mici explicații preambulatorii, să privim în față poemul lui Baudelaire : Iată-l :

Cum, pe un cîmp de zgură, calcinat, fără iarbă,,
Într-o zi mă plîngeam către natura oarbă,
Și-al gîndului pumnal, hoinărind la-ntîmplare,
În rană răsuceam cu-nceată apăsare,
Văzui, în plin-amiază, drept peste capul meu,
Trecînd un nor funebru și de furtună greu,
Care purta o turmă de demoni vicioși
Niște pitici oribili, grași, cruzi și curioși,
Care, ca trecătorul pe-un trecător nebun,
A se uita la mine, ei, rece, atunci, se pun.
Îi auzeam vorbindu-și, rîzînd și șopotind,
Făcîndu-și semn cu ochiul, și cam așa grăind :

„Priviți, mă rog, această tristă caricatură,
Hamlet de contrabandă cu tragică postură,
Nu ți-i mai mare sila să vezi un derbedeu
Ca el, un coate-goale, un biet epicureu,
Histrion în vacanță, un vagabond, și care
Pentru că-și spune rolul c-un talent oarecare,
Ar vrea să cheme martori, pentru-a-și cînta ororile,
Pe vulturi și pe greieri, pîraiele și florile,
Ba chiar și nouă, vechii autori ai ăstor rubrici,
Ar pofti să ne urle tiradele lui publici ! !"

Puteam — al meu orgoliu se-nalță peste munți
Și peste gălăgia demonilor mărunți —
Puteam întoarce capul de la abjecta scenă,
Dacă n-aș fi văzut-o, prin trupa lor obscenă,
— Cum nu te-ai stins, tu, Soare, de-atît cumplit păcat ? ! —
Pe chiar a mea regină, cu chipul ei curat,
Care rîdea cu dînșii de sumbra-mi disperare,
Cu, ici și colo, cîte-o murdară dezmierdare.

Deoarece în acest poem, ca în orice adevărată poezie (poezia se gîndește nu numai cu fraze, dar și cu fiecare cuvînt în parte), fiecare din cuvinte conține o lume întreagă de fapte, gînduri, împrejurări, voi da și textul francez, pentru a arăta că traducerea mea nu a alterat nimic, nu a omis nimic, că a fost o redare cuvînt cu cuvînt a originalului :

Dans des terrains cendreux, calcinés, sans verdure,
Comme je me plaignais un jour à la nature,
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguiais lentement sur mon coeur le poignard,
Je vis, en plein midi, descendre sur ma tête
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux.
A me considérer froidement ils se mirent,
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux.

— „Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux aux vent.
N'est-ce pas grand' pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Par ce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser aux cris de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques ?"

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts
Domine la nuée et le cri des demons)
Détourner simplement ma tête souveraine,
Si je n'eusse pas vu, parmi leur troupe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil !
La reine de mon coeur au regard non pareil,
Qui riait avec eux de ma sombre detresse
Et leur vervait parfois quelque sale caresse.

Cititorul e izbit de tonul de stăpîn cu care vorbesc piticii cei „sus-puși", de la înălțimea helicopterului lor natural ; și invers, de tonul de slugă obraznică, al poetului. Este tipica atitudine de lacheu arogant și ofensat, combinație de servilism și grandomanie la acești valeți rafinați, care în Anglia își zic „gentleman's gentleman".

Aceste raporturi se oglindesc în epitetele cu care ei se gratifică mutual. Jupînii numesc pe Domnul Poet „un caraghios" *(cette caricature)*, derbedeu *(ce drôle)*, cabotin *(ombre d'Hamlet imitant* etc., *histrion)*. Și-i mai zic într-un fel care la prima vedere pare curios. Îi zic : *bon vivant*, adică epicureu, amator de trai bun, un „berechet" cum spun moldovenii. Ceea ce contrastează ironic cu răsucirea cuțitului în rană. Contrastează, dar și explică bine condiția de pesimist cu simbrie a poetului în această strîmbă lume.

La rîndul său, Poetul nu e mai puțin darnic în apelațiuni pejorative. Le recunoaște, desigur, celor „de sus" calitatea de superiori, îi clasează în categoria celestă, olimpică a *demonilor*, ființe mitologice cu puteri mai mari ca ale lui. Dar îi numește cruzi (ca orice stăpîn) vicioși (ca orice ghiftuit), curioși (adică indiscreți, ca orice tiran, adică iscoditori), arogîndu-și dreptul de a se amesteca, de o scotoci în viața personală a supușilor plătiți de dînșii.

Iată și alte fapte izbitoare.

Mai întîi ni se arată bine sarcina Poetului, sarcina lui de exihibiționist al durerii cronice, cu corolarul ei : cufundare în eul intim, unde, 24 de ore din 24, își va frămînta și întoarce pe toate fețele augusta sa suferință. Exihibiționism care comportă nu numai un plonjon permanent în forul interior, dar și o tratare specială acordată... forului exterior, universului împrejmuitor. Pe acest univers îl va asocia tragediei sale intime *(Vouloir intéresser, aux cris de ses douleurs / Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs)*. Adică tot ce există în vastul cosmos devine o modestă anexă a suferințelor lui intime. Avem aici, adunată în cîteva versuri, toată estetica oficială, arta poetică dictată de stăpînii unei lumi unde, cum spuneam, Banul, „ochiul dracului", „Satan conduce balul".

Alt fapt izbitor. Jupînii, desigur, ei îi dau ordin să se maimuțărească așa. Dar asta numai față de lume, față

de proștii pe care ei au misiunea să-i prostească. Iată însă că acest „histrion în vacanță" își ia nasul la purtare și are neobrăzarea să se fandosească chiar în fața propriilor săi patroni *(Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques] Reciter en hurlant ces tirades publiques ?)*. Da, *publice*. Să facă bine ca aceste tirade să le lase să fie publice, adică *pentru* public. Să nu facă pe nebunul și să încerce să ne prostească și pe noi, „autorii acestor rubrici".

Un poem de-a dreptul uluitor.. Singurul text, din întreaga literatură poetică, unde se denunță că arta poetică și critica literară, și toată filozofia anexă sînt în mare parte niște invenții practice ale stăpînilor pentru uzul servitorimii intelectuale. Estetica, după teoria jupînilor lui Baudelaire, ar fi un fel de cod al bunelor maniere pe care poetul trebuie să-l respecte dacă vrea să păstreze profitabile raporturi cu adevărații păstori ai turmelor publice.

Ideea centrală este aceasta : poetul trebuie să știe un lucru. El este un personaj, o mască, un rol, o partitură, un megafon. Piesa e scrisă de altul. Poetul doar o „joacă" *(Par ce qu'il sait jouer artistement son rôle)*.

Interesant și adverbul „artistement", care arată ce puțină stimă au jupînii pentru talent ca atare, pentru artă în sine. Ei și ce dacă are talent ? Crede el că asta-i dă dreptul să se obrăznicească ? Să se considere de-a binelea cineva ? Să uite că el în realitate e doar un procurist, un rol, o rubrică ? *CINEVA* sîntem numai noi, „autorii" tuturor rolurilor și trucurilor, inclusiv ai acelei scamatorii care se cheamă estetică literară și artă poetică.

Dar cum se face că jupînii vorbesc atît de sincer, atît de deschis ? Că-și dau trucurile pe față ? Interesul lor e să păstreze secrete sculele lor de înșelătorie. În strategia lor intră și o fățarnică stimă față de disprețuitele lor creaturi.

Să nu uităm însă că de data asta stăpînii erau „între ei", fără martori. Baudelaire a avut grijă să pună într-o singură propoziție patru cuvinte care exprimă absența de martori, intimitatea între complici, briganzii la largul lor, în relaxare. Ei vor vorbi astfel încît sluga să nu poată trage cu urechea la ce spun ei :

Je les entendis rire, et **chuchoter** entre eux
En échangeant maint **signe** et maint **clignement d'yeux.**

Și mai e un motiv. Domnii jupîni sînt în vacanță, în excursie, în plimbare („comme des passants"). Sînt deci plini de chef și poftă bună. Dispuși să se distreze, ca turistul, de orice se ivește în drum *(Et comme des passants sur un fou qu'ils admirent)*. Omul care se plimbă, domnul gură-cască, „*le badaud*" care „flanează" pe drum, este însuflețit de o *curiozitate* imensă : „*semblables à de nains cruels et curieux*". Dar buna dispoziție a șefilor se va transforma repede în agasare. Curiozitatea lor lunecă spre celălalt sens al cuvîntului, spre indiscreția iscoditoare cu care ei controlează bunele purtări ale slugii. Enervarea în fața valetului care s-a obrăznicit se combină cu prima dorință, de a face haz de toți „nebunii" care trec pe stradă ; această chimie de sentimente se exprimă în vorbele „*contemplons à loisir cette caricature*". Contemplația înseamnă relaxare, mai ales pentru niște granguri a căror purtare normală este acțiunea febrilă. „*Contemplons*" indică bine că satrapii sînt în concediu de odihnă. Ca și cuvîntul „loisir" care înseamnă vacanță, recreație, timp liber, destindere, farniente.

De asemeni este foarte bine motivat faptul că șefii *opresc* aerianul autocar cînd dau cu ochii de caraghiosul lor protejat. Excursioniștii opresc totdeauna vehiculul cînd trec pe lîngă ceva special (un peisaj frumos, un tip de localnic pitoresc, o scenă amuzantă). Stăpînii încep prin a face haz și sfîrșesc agasați prin a trage un perdaf. Dar tot secret, tot între ei, căci nu știu că sluga (slugă !) trage totdeauna cu urechea.

Puterea pe care stăpînii o dețin, putere economică, politică, morală, religioasă, etnografii o numesc „mana", de la numele pe care ea o are în unele clanuri foarte primitive. *Mana* este energie socială, o forță totodată de atracție și de radiație ; un fel de magnetism pe care noi îl numim : prestigiu, autoritate, glorie, faimă, notorietate, celebritate, renume. Acest „mana", șefii îl pot *delega*. Un asemenea „delegat" este intelectualul în societățile mercantile. Dar atențiune ! Delegatul să nu uite că e doar un delegat. Cînd un nebun *(un fou)*, cînd un zăpăcit înfumurat uită de situația lui subalternă, el calcă regula jocului.

Și atunci obraznicul trebuie tras de urechi. Această violare a legii poate avea efecte grave. Dacă rolul de disperat perpetuu e luat prea în serios, dacă e aplicat *ad litteram*, poetul nostru va cădea în deznădejde adevărată și în demență pozitivă. Nu ! Toate existențialistele „angoase" și „inchietudini" trebuie să rămîie strict simulate, dînd magulul solemnitate și nu deznădejde reală. „*Un désespoir distingué*", cum spune chiar Sartre despre Sartre. Poetul e un important gardian al ordinei. Sarcina lui e să minimalizeze durerea reală adusă de sărăcie, asuprire, maladie, umilire, foame, închisoare, nedreptate, lăudînd alte dureri mai „distinse", mai eterne și mai iremediabile. Dacă-și face bine meseria de disperat profesional, simbriașul nostru va duce o viață de fericit epicureu, vesel practicant de chefuri, lefuri, viață ușoară și consilii de administrație.

Nu degeaba a pus Baudelaire cuvintele „*ce bon vivant*", care par a se bate cap în cap cu „răsucirea pumnalului în rană". Între cele două idei este, la prima vedere, incompatibilitate. Baudelaire nu putea comite asemenea erori ; el a văzut că cele două noțiuni erau, tocmai, admirabil de compatibile, ca cele două jumătăți ale aceluiași întreg.

Un scriitor francez foarte deștept, Paul Morand, observase și el compatibilitatea între pesimism și veselie. Astfel, Lewis îi spune Irenei : „Eu sînt un pesimist vesel, iar dumneata ești o optimistă tristă". Într-adevăr, optimistul, plin de încredere în viitor, se aruncă în întreprinderi măreție și are mereu deci prilejul să fie dezamăgit, deci *întristat*. Totuși, merge înainte, cu același elan, căci doară de aceea este el optimist, adică neinfluențat de numeroasele întristări care îi umbresc calea. Din contră pesimistul pleacă de la ideea că lumea e strîmbă, omul ticălos, femeia venală etc., etc. Deci nu va comite imprudența și nerozia să se avînte în acțiuni generoase. Va practica epicurist, acel „carpe diem" al lui Horațiu și se va bucura de plăcerile cotidiene, imediate. Orice deziluzie îi va fi scutită și o stare de bună dispoziție perpetuă îi va binecuvînta zilele.

Desigur, să nu exagerăm. Nu totdeauna se întîmplă așa. Dar se întîmplă și așa. Iar în cazul pesimistului de carieră, a disperatului profesional, a kirkegaardianului cu

leafă, se întîmplă exact așa. Iată de ce, în perdaful tras de bondocii prinți Hamletului de mucava, epitetul „bon vivant" e în capul listei :

N'est-ce pas grand' pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,

Cuvintele *„histrion en vacances"* sînt și ele interesante. În calitatea sa de rol, de mască, de pesimist de carieră, histrionul nostru n-are voie să fie nici un moment în vacanță. N-are voie să fie *pesimist veritabil.* De aceea se supăraseră pe el boierii.

Atrăgeam adineauri atenția asupra stimei foarte moderate pe care aceștia o au pentru talent. Ei nu văd în talent acel lucru extraordinar cum scrie în cărțile de citire, ci un mijloc practic, ba chiar un mijloc-de-mijloc, căci prin instrumentul talentului, se poate juca bine un „rol" care, la rîndu-i, nu-i decît un *instrument* de dominație în beneficiul stăpînilor. Numai stăpînii își permit luxul de a avea, de a fi *scopuri.* Toți ceilalți sînt mijloace.

Societatea modernă idolatrizează banul. Dar tocmai de aceea stimează mai puțin ceea ce se poate cumpăra, relativ ieftin, cu bani. Talentul, geniul se cumpără pe piață. Geniul nu se *naște ;* se *dobîndește.* De alții... Cu bani... Singurul lucru care se moștenește, din familie în familie, din *„deux cent familles"* în *„deux cents familles"*, este puterea banului. Și nu-i oare o stranie imagine a lumii întoarsă pe dos, o lume unde geniul, valoare eminamente biologică, devine marfă, în timp ce banul e valoare transmisibilă prin ereditate ?...

Toate aceste multe triste gînduri sînt lapidar cuprinse în țîfna și disprețul cu care jupînii lui Baudelaire spun :

Par ce qu'il sait jouer artistement son rôle.

Ajungem acum la actul al treilea și ultim al piesei. În fața ofenselor înghițite de la șefi, poetul nostru are o curioasă reacție : este dispus să „întoarcă suveranul său cap". Așa îi dictează al său *„orgueil aussi haut que les monts"*, care *„domine la nuée et les cris des démons"*. Curioasă concepție a demnității, care amintește proverbiala conduită a struțului sau mai puțin proverbiala vorbă românească : „dacă-l scuipi, zice că plouă". Trebuie să

recunoaștem însă că gestul întoarcerii în semicerc a capului are un avantaj : seamănă, în mecanica lui, cu mimica disprețului. Asta ajută, încurajează, și pe de altă parte, înșeală asistența. Dăm impresia că sîntem nu lași, ci mîndri.

Sărman poet. Îi voi povesti o istorie adevărată. Cineva avea, odată, nevoie de iscălitura unui ministru, a celui mai afacerist și crapulos din toți miniștrii de pe atunci (1925). Impetrantul era un om foarte delicat, căruia îi repunga să aibă de a face cu acel abject personaj. Ezita să se ducă. Un fost camarad de școală, devenit mare personalitate universitară și diplomatică grație protecției acelui ministru, îi spuse atunci fostului său coleg de liceu : „Nu mai sta pe gînduri. Du-te numaidecît. Îți garantez că nu riști nimic. Știu eu ce spun. Conu X. (dar asta rămîne între noi), are un canceruț. Cred că două-trei luni îi mai rămîn de trăit. Dacă te refuză, n-o să știe nimeni că te-a refuzat." (Să fii refuzat, după concepția de atunci, scădea cuiva acțiunile pe piața pilelor și pistoanelor.)

Poetul lui Baudelaire își propune să „întoarcă suveranul său cap". Iată însă că există o metodă încă mai radicală : să se întoarcă suveranul cap al celuilalt, al ofensatorului. Să nu se întoarcă temporar și în aer, ci definitiv și în pămînt...

Valetul, satelitul, cînd e ofensat, nu caută să riposteze, să se răzbune, să atace la rîndu-i ; ci dorește doar să nu se afle. Satelitul crede că a întoarce ochii înseamnă a anula realitatea, așa cum am putea crede că luna nu mai există atunci cînd își întoarce fața de la soare.

Dar poetul nostru nu apucă să ducă gestul pînă la capăt. Căci în timpul virajului, ochii săi zăriră, benchetuind cu „șefii", pe însăși iubita lui, în amorul căreia credea. Rîdea de el cu jupînii laolaltă. Ba chiar le făcea și cîte o mică amabilitate corporală de ordinul galanteriei.

Desigur, eroul nostru se consideră în acest moment înșelat de infidelă. În realitate însă nu îl înșeală ea, ci se înșeală el. Femeia, desigur, nu-l va înșela și va continua poate să-l iubească numai pe el. Dar poate oare o femeie să reziste la invitația unor granguri supremi ? Iar dacă ei îl vor ironiza și ocărî pe bietul poet, ea va zîmbi ținîndu-le isonul, mai întîi din politețe de musafir, și-apoi ca să nu

se bage de seamă că ea este, în fond, de partea poetului. Iar mica „murdară dezmierdare" de care vorbește Baudelaire era poate o inocentă amabilitate, ca să schimbe vorba, ca să-i facă pe jupîni să se gîndească la alte lucruri și să-l lase în pace pe amantul ei de inimă. Dealtfel, observați cuvîntul „leur" : „*Et leur versait parfois quelque sale caresse*". *Leur*, la plural. Nu unuia. Politețe generală de musafir amabil cu toată lumea...

E probabil că, mai tîrziu, ea îi va explica poetului toate astea, iar el va înțelege. În fond, vînzarea ei fusese mult mai mică și mai pasageră decît vînzarea lui pe viață. Poetul se pripise. Vanitatea îi întunecase mintea. Cuvintele lui exprimă uimirea că un om ca el poate fi înșelat de o femeie curată ca ea („*reine au regard non pareil*"). În grandomania lui, coarnele, incompatibile cu persoana sa, i se par nu atît o crimă, cît un miracol. Iată ce lesne lunecă el de la ideea de vinovăție la aceea de miraculos : „*Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil*".

Eroul și aici uită că nu numai el, dar și femeile trăiesc în aceeași lume supravegheată de „ochiul dracului", o lume unde „Satan conduce balul", unde demnitatea se măsoară în dolari, unde respectabilitatea înseamnă scumpete, unde prețuire e sinonim cu prețăluire. O marfă bună înseamnă marfă scumpă. Femeia nu face excepție de la celelalte mărfuri. Bărbatul va avea ambiția ca femeia lui să coste mult, altminteri riscă să i-o cumpere a doua zi altul. O femeie măritată nu poate rezista ispitei de a divorța dacă un bărbat de trei ori mai bogat o cumpără la triplu tarif, întreindu-i valoarea în bursă. Aceste vînzări și cumpărări sînt socotite eminamente morale, de vreme ce-s perfect matrimoniale. Prostituția este impecabil conjugală. Iar scena lui Baudelaire din norul cu pitici este ca o imagine filmată a unei *party* ultra-lux, pe terasa de la etajul 40 a unui *night-club* pe Fifth Avenue, numai între „boși" de rangu-ntîi. Acolo se încropesc toate evangelicele căsătorii de la un milionar la altul.

Spuneam că prostituția, în lumea „bună", este riguros conjugală. Dar orice prostituată, ca o jumătate care își caută cealaltă jumătate, reclamă un „amant de inimă". Și

astfel se va termina povestea cu Beatrice. Poetul (dreptate aveau boșii) va renunța de a se mai obrăznici. Pe de altă parte Amantul de inimă are și el un rol precis. Nu are voie nici el să calce regula jocului. Norul cu pitici, după cîteva clipe, va demara. Poetul va întoarce suveranul său cap într-un stil de relativitate einsteiniană, în sensul că norul de pitici, depărtîndu-se, îi va întoarce, el, dosul. Și a doua zi bardul își va relua dublul rol de pesimist cu leafă și de „*valet de coeur*".

1977

TREIZECI ȘI TREI DE ANI DE LA MOARTEA LUI PAUL VALÉRY

La gînditori ca Paul Valéry aniversările nu sînt marcaje calendaristice, nici ocazii festive, ci ele, pur și simplu, înseamnă că a venit vremea culesului. O recoltă uimitoare. Sămînța cîndva aruncată, acum după treizeci de ani de la moartea acestui prinț al minții omenești, a încolțit și a rodit. Sub lumina ideilor sale, adevărate „regards d'outre-tombe", omenirea de azi e gata să înțeleagă ce e poezia franceză, după atîta zbucium și extravaganțe, de la simbolism la suprarealism, de la ermetism la dadaism, de la lirica pop a lui Jehan Rictus la umoristica subțire de la Chat Noir, fără să mai vorbim de exegeții acestor frămîntări, o întreagă ciupercărie de trăirisme, fenomenologisme, semantisme, structuralisme, și alte „isme" *ejusdem farinae*. Simboliștii lansaseră ideea că „simbolul nu se poate descifra ca un rebus, căci el, dimpotrivă, înseamnă inefabilul". (André Beaumier : *La poésie nouvelle.)* Este fudula formulă : „Ça ne s'explique pas, ça se sent". Valéry, a cărui poezie e totuși cea mai pură dintre pure, zice, dimpotrivă : „Mărturisesc că sînt mult mai atent la formarea, la fabricarea operelor decît la aceste opere înseși. Am obiceiul, sau mania să le apreciez ca pe niște acțiuni." Există, spune el, „o atitudine centrală de la care încolo întreprinderile cunoașterii și operațiile artei sînt deopotrivă de posibile". „Lucrurile lumii nu mă interesează decît sub raportul intelectului." Valéry, ca și Baudelaire, „nu se apleacă deasupra unui sentiment fără să-l

parfumeze cu inteligență". (René Lalou : *Histoire de la littérature française contemporaine.)* Ca și Mallarmé, Valéry era „un profesor de luciditate". La dînsul, chiar și „le songe est savoir". El repeta mereu : „il faut enchaîner une analyse à une extase". „O ! récompense après une pensée !" zicea el, fiindcă a gîndi, a înțelege, dă drept la răsplată. Cunoaștere lucidă și extaz ; disciplină și libertate ; acestea două, logodite, dau starea poetică prin care „on se livre entier à la discipline effrayante de l'esprit libre".

Adversarul lui era Bergson, pentru că acesta căuta să înjosească inteligența, predicînd necontenit ideea defăimătoare că ceea ce caracterizează inteligența este o „inaptitudine naturală de a înțelege viața". Bergson credea și dînsul în extaz intelectual. El cerea să multiplicăm metaforele pentru a crea o stare cvasimistică, în care vom fi în stare să simțim intuitiv, instinctiv, adevărul. Căci zicea Bergson : în profunzimile sufletului, toate amintirile noastre sînt asociate cu absolut toate amintirile noastre. Ceea ce, observă Valéry, este departe de a spori puterile spiritului ; ci dimpotrivă, ar crea o harababură incomensurabilă. Valéry crede și el în „starea lirică", în extaz intelectual, în vrăjile gîndirii. Cuvintele vrăjitorie, farmece, incantații, miracol, magie, minune revin mereu sub pana lui, iar cuvîntul *charmes*, adică „vrăji", este chiar titlul uneia din cărțile sale. De asemenea, el crede în existența acestui „eșapament" al gîndului, în acea scăpărare de asociații de idei pe care Tuffran, într-o scrisoare adresată abatelui Brémond, părintele „poeziei pure" (cu care Valéry era în intime relații intelectuale) o numea „asociație deschisă". Dar nu în sensul absolut și haotic în care o concepea Bergson. Deschisă, într-adevăr, și imprevizibilă în desfășurarea ei ; dar imprevizibilă doar în sensul că nu știm cînd și unde se va opri, sau, chiar oprită, dacă nu va porni iară. În schimb, această asociație deschisă e în fond foarte închisă. Ea curge între două puncte terminus, între ideea de la care a pornit și posibilul rezultat pe care îl va, sau nu-l va atinge ; rezultat care diferă de scopul de la plecare, fiindcă nu mai e făcut din idei, ci din cuvinte, cuvinte de poem. Extazul merge pe un drum de analiză care îngrădește ca o albie de rîu, ignorînd totuși cîte și ce idei va întîlni în cale.

Cînd Valéry spune că îl interesează în mod deosebit mecanismul poetic al versului, el este gata să-l explice cu o claritate, cu o preciziune care fac din teoria sa o bază fundamentală nu numai a artei lirice, dar chiar și a artei îndeobște. Iată uimitoarea sa demonstrație.

Literatura e o artă de limbaj. Și limbajul e o unealtă săracă, infirmă, „provizorie". Cînd cineva de pildă cere foc unui fumător, graiul său durează numai pînă în momonetul cînd interlocutorul a priceput. În clipa cînd acesta a înțeles, vorbirea a murit. „În folosirile practice sau raționale ale vorbirii (zice Valéry), actul însuși al discursului nu se păstrează ; nu supraviețuiește comprehensiunii sale ; se dizolvă în claritatea lui. Vorbirea a acționat ; și-a împlinit slujba ; s-a făcut înțeleasă ; și-a trăit traiul. Limbajul care mi-a servit să-mi exprim țelul, dorința, porunca, opinia — acest limbaj, după ce și-a făcut oficiul, dispare, de-abia sosit. L-am emis ca să piară, înlocuit prin cu totul altă conduită."

Așa se întîmplă cu graiul curent, practic. Dar cel poetic este cu totul altceva. „Îl ne meurt pas pour avoir vécu ; il est fait expressément pour naître de ses cendres." Înțelegerea nu mai este călăul care strangulează vorbirea, ci impuls care ne face să o păstrăm mai departe, să o reținem, să ne-o găsim nouă înșine, încă o dată, și încă o dată, ca lunecînd, ca balansîndu-se pe o undă. Dar cum oare se obține acest miracol ? Foarte simplu. Grație versului. Grație acelor foarte artificiale aranjamente în lungimi egale, în așezări convenționale, în fraze măsurate, cu accente și rime, cu folosirea a peste douăzeci de metri prozodici (iambi, dactili, anapești, amfibrahi, coriiambi, peoni etc., etc.) tacturi, grupate în nenumărate combinații. Toată această mecanică a versului dă graiului o legănare, o alternare, care ne permite să ne continuăm mai departe vorbirea, pendulînd „de la voce la înțeles", de la cuvînt la idee, „de la sunet la sens", și înapoi. Limbajul, prin această ondulare, capătă ceva dansant, ceva muzical.

Poezia, zice Valéry, „muzicalizează gîndirea". „Ce qui fut baptisé le symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la musique son bien."

Oare simpla supunere la aceste regularități convenționale ale versificației e de ajuns pentru a face — cum afirmă Valéry — ca vorbele — aceleași vorbe — spuse într-un poem să aibă cu totul alt sens decît atunci cînd sînt rostite în proză ? Și de ce ?

Foarte simplu. În proză se gîndește în fraze. Acolo cuvîntul e de-abia atins, repede, pe deasupra, și-i iute înecat în sensul general al frazei. Pe cînd în versuri, gîndim intens, profund, aproape fiecare cuvînt.

„Ați observat — zice Valéry — acest fapt curios, anume că cutare vorbă, perfect clară cînd o folosiți în vorbirea curentă, și care nu dă loc la nici o dificultate cînd e angajată în trenul rapid al unei fraze obișnuite, devine vrăjitorește încurcată, introduce o stranie rezistență, dejoacă toate silințele de a o defini ?"

De unde vine o asemenea schimbare ? Din context ? Dar context există și în proză. Atunci poate din faptul că, în poezie, același cuvînt sună altfel ? Așa crede Valéry. Și însuși se miră că lucrurile stau astfel, că „valoarea unui poem stă în legătura indisolubilă între sunet și sens. Condiție care ar părea că cere imposibilul. Căci nu există nici un raport între sunetul și sensul unui cuvînt. Un același lucru sună în fiecare limbă altfel : *horse, cheval, pferd, ippos, equus.*" Și totuși, adaugă Valéry, „este treaba poetului să ne dea senzația uniunii intime între sunet și cuvînt. Rezultat miraculos în cel mai propriu înțeles al acestei noțiuni."

Dar nu e oare mai simplu să constatăm că, atunci cînd gîndim tare, profund, un cuvînt, luat așa, de unul singur, atunci — zice Valéry — sensul lui „se schimbă în enigmă, în abis, în frămîntare și chin" ; atunci el își varsă toată bogăția lui semantică. Bogăție care (cred eu), trebuie înțeleasă într-un foarte special fel. Dacă cutărui cuvînt dicționarele îi acordă, să zicem, zece sensuri, nu înseamnă că acest întreg avut semantic este deșertat în brațele poetului ; ci doar permite acestuia să aleagă ; să aleagă mai bine, mai neașteptat. Aici bogăția este mulțimea de elemente eligibile ; este volumul masei electorale. Se întîmplă, ce-i drept, ca poetul să aleagă nu una, ci mai multe din cele zece accepții marcate în dicționar, făcîndu-le pe toate cele alese să-și dea întregul lor înțeles. Iată

un savuros exemplu, oferit de cunoscutul poem al lui Valéry : *Le cimetière marin*. Vorbind de soarele care bate, ziua la ceasul douăsprezece, Valéry îl numește : „Midi le juste". Aici cuvîntul *just* are nici mai mult nici mai puțin decît șase sensuri. Înseamnă : 1) drept, adică nu frînt ; 2) direct, adică nu ocolit ; 3) rectiliniu, adică nu curb ; 4) perpendicular, adică nu oblic ; 5) exact în țintă, fără greș, la sigur *(volltreffen ; faire mouche)* ; în sfîrșit : 6) care nu greșește, care adică nu comite nedreptăți, judecător just, respectuos al justiției. Cînd poetul zice : „Midi le juste", evocă în mintea noastră toate aceste șase înțelesuri. În mintea noastră. Căci — zice Valéry — : „un poet (și să nu vă șocheze ce vă spun) nu are ca funcție să simtă, el, starea poetică ; asta e o afacere privată ; funcția lui e să creeze asta la alții". Și asta o face cu ajutorul cuvintelor. Foarte mult îi plăcea lui Valéry un răspuns pe care Mallarmé i-l dăduse lui Degas (nu numai mare pictor, dar și excelent poet) cînd acesta i se plîngea că are în cap mii de idei, și totuși ce greu se pot face din ele poeme ! Pentru că — îi spunea Mallarmé — „poemele se fac cu vorbe, nu cu idei".

Veți zice poate că adjectivul francez *juste* e un caz privilegiat de polisemie. Dar polisemia nu e ceva special poetic. Proza are și ea dreptul la toate înțelesurile omologate de dicționare. Valoarea lor poetică e că ele-s capabile să fie vărsate instantaneu toate. Ca dovadă, același lucru e posibil și în alte limbi. Versul francez :

Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer toujours recommencée

se poate perfect traduce în românește :

Amiaz lovește drept, dînd chip scînteilor
Pe marea cea mereu reîncepută

Toate cele șase înțelesuri le regăsim sugerate și în versiunea română.

Recunosc însă că avem aici un caz excepțional de polisemie. Și o bogăție la urma urmei ieftină. Bogăția cea mare nu stă în cantitatea de sensuri dicționărești, ci în volumul de gînduri sugerate, în avalanșa torențială de asociații de idei, comparații, deducții, schimbări de opinii,

previziuni, ghiciri, amintiri, calcule, toate pornite în potop, în pas de haos coerent, canalizat în albia micului sens dicționăresc care servise drept punct de plecare și care, ca o *vis a tergo* reglează cursul gîndirii. Aici stă vrăjitoria. În disproporția monstruoasă dintre puținătatea de durată a sunetului verbal și puhoiul de socoteli declanșate, ca o explozie, ca o inundație, stîrnit de cuvîntul cheie, adevărată cheie ce descuie și ridică ecluzele minții. Am zis „disproporție volumetrică" între cauza verbală și efectul mintal ? Valéry numește asta cu un cuvînt încă și mai propriu, substantivul : „*démesure*" adică fără comună măsură între cele două elemente ale raportului, cum ar fi disproporția, de pildă, între un micron și un an-lumină.

Dar să luăm un alt cuvînt, încă și mai mic, încă și mai umil : adverbul monosilabic „y", care înseamnă *acolo*, în locul acela deja menționat (și care nu are deci nevoie să fie explicit rostit a doua oară). Soarele de amiaz, zice poetul, compune, zugrăvește acolo, cu multele lui focuri, marea cea mereu reîncepută. Unde acolo ? Se știe. Se subînțelege. Acolo, pe mare, pe suprafața apelor. Aici cititorul are un șoc. I se pare curios să fabrici un lucru așezîndu-l peste acel lucru însuși. Marea e fabricatul, și tot marea să fie și locul unde acel fabricat se fabrică ? Un lucru nou se poate oare naște acolo unde acest lucru însuși există deja ? Cum poate oare marea să se nască pe mare ? Acest șoc logic ne obligă să ne gîndim. Simțim că ideea nu e nici absurdă, nici tautologică. Ne amintim că, conform teoriei kantiene care revoluționase cîndva, întreaga filozofie, timpul și spațiul nu există în lucruri, ci-s niște haine în care le îmbracă mintea noastră. Dar un bun simț milenar a conceput întotdeauna spațiul ca un atribut imanent al lucrurilor. Atunci deci cînd ceva se naște, își naște simultan și propriul său spațiu. Cînd razele lui Apollo pictează chipul mării, pînza pe care el zugrăvește această figură este marea însăși...

Dar să ne întoarcem la traducerea românească. Care e aci echivalentul în românește al acestui „y" ? Există cuvîntul *pe*. Pe mare zugrăvește Helios chipul mării. Și, ca și în originalul francez, *marea* e cuvîntul care nu se rostește de două ori.

Această mică experiență poetică este replica antikantiană a kantianei strofe din *Luceafărul :*

Căci unde-ajunge nu-i hotar
Nici ochi spre a cunoaște
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Dar iată și un alt cuvînt din strofa lui Valéry. Un cuvînt tot atît de modest ca și monosilabicul „y". Este articolul proclitic : „le" *(Midi le juste)* ; categorie gramaticală care în românește nici nu există (în rusește nici chiar articolul enclitic nu e socotit necesar). Care e aci rostul poetic al acestui cuvînt ? *Le* e vocabulul majestatic folosit de regi și de zei : Louis le Grand, Pépin le Brèf, Henry l'Oiseleur, Yvan le Terrible, Dieu le Père. Aci funcția lui e de a da Soarelui înfățișarea de zeu (cum și este : Helios, Apollo). Astfel personificat, el va putea trage just la țintă, va putea judeca judecătorește just, va putea lovi tare, deci drept, va putea ameriza în picaj, va putea grație acelui *le* care îi dă majestate, divinitate și personalitate, să sugereze muritorilor toate cele șase sensuri de dicționar care, în mintea acestora, vor începe o întreagă poetică sarabandă de gînduri. În românește, acest *le* se traduce dicționărește prin cuvîntul „cel" (Ștefan cel Mare, Ioan Vodă cel Cumplit). Dar în traducerea românească a poemului lui Valéry nici nu este nevoie de ajutorul vorbei „cel". Chiar ar strica. Soarele din miezul zilei devine personaj de mitologie fără nici o nevoie de atribut. E suficient a spune : „Amiaz lovește drept . . . ". Amiaz (pe care sîntem obligați, fiindcă e început de vers, să-l scriem cu literă majusculă) prin asta seamănă deja a nume propriu de personaj fabulos. Iar „lovește" sugerează tot atît de bine pensulă, săgeată, buzdugan împărătesc, ciocan judecătoresc sau chiar de adjudecător.

Iată și restul strofei :

O ! recompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux

Cititorul, mușcat de așteptarea rimei, încearcă, fără voie, să ghicească cuvîntul final care va rima. Primul

membru al rimei era silaba : *feux (y compose de feux).* Trebuie deci o rimă în *eux.* Spontan îi vin în minte cititorului cuvinte ca *cieux,* sau *lieux ; sur le calme des cieux* chiar s-ar potrivi cu restul strofei. Dar spre surpriza cititorului, îi răsare pe hîrtie, inopinat, insolit, cuvîntul *dieux.* Bizar, căci vorbele *„regard sur le calme des. . .*" presupune că obiectul „privirii pe" este un peisaj. Liniștit. Dar peisaj. Și zeii nu-i peisaj. Deci, șoc. Șoc de perplexitate, derută, confuzie. Deci iarăși ridicare a ecluzelor gîndului. Deci din nou potop, inundație de idei. Cum oare zeii, da, zeii, la plural, adică toți, cum pot ei fi peisaj, priveliște ? Sau măcar situație, care în fond tot priveliște este? Și tot așa, mai curînd sau mai tîrziu, o lampă se aprinde în forurile noastre interioare. Desigur ! Am înțeles. Era evident ! *Calmul zeilor* este acea suverană nepăsare a cauzalității universale față de omenești frămîntări ; este liniștita indiferență a determinismului cosmic, a legilor care poruncesc cu răceală tuturor văzutelor și nevăzutelor ; impasibile față de ale noastre dureri, bucurii, nedumeriri, nevoi, păcate. Este, dintre toate calmele priveliști posibile, desigur cea mai infinit calmă. O privire, un ochi așezat „pe calmul zeilor" este, sigur, cea mai magnifică, meritată și măgulitoare recompensă după herculeana muncă a gîndirii, blazon nobiliar al lui *homo cogitans.*

O ! după gîndul greu, răsplata multă
A ochiului privind pe calmul zeilor

Iată deci cum acest fenomen pe care Valéry îl numește „démesure", adică disproporție titanică, ciclopeeană între cuvîntul-cauză și gîndul-efect, disproporție care nu vom spune că *„seamănă"* cu acel fenomen inexistent, imaginar, numit vrăjitorie, ci este realmente, și face realmente aceeași acrobatică, incomensurabilă operație. E în stare să producă cu o amorsă de 3 secunde, o explozie, o erupție de două mii de secunde (cam la atîta se ridică durata unui sfert de ceas ; și căderea noastră pe gînduri poate dura chiar și mai mult !). Cu alte cuvinte, nu degeaba cuvîntul „charmes" este mereu pe buzele lui Valéry. El înțelege poezia nu în sens metaforic, ci în sens pur științific, ca „o adevărată vrăjitorie", ca o vrăjitorie adevărată !

Iată cum definește Valéry această stare poetică : „O recunosc prin aceea că toate obiectele posibile din lumea ordinară, și cele fizice și cele morale, ființe, întîmplări, sentimente, toate rămînînd ceea ce ele sînt de obicei, păstrînd aceleași aparențe brute, se trezesc deodată, prinse în niște legături miraculos de potrivite cu sensibilitatea noastră generală. Adică toate acele lucruri cunoscute își schimbă oarecum valoarea ; se cheamă unele pe altele, se asociază între ele în feluri cu totul diferite de cele obișnuite ; ele (permiteți-mi această expresie) SE VĂD MUZICALIZATE înzestrate cu rezonanță unele pentru altele și cu o armonioasă corespondență. Acesta e universul poetic». El prezintă oarecare analogie cu acel al visului. Desigur, nici visul nici reveria nu-s neapărat poetice. Dar pot să fie. Repet fraza cheie a lui Valéry : „Un poet (să nu fiți șocați de ce vă spun) nu are, ca funcțiune, să simtă, el, acea stare poetică. Asta e la dînsul o afacere strict privată. Funcțiunea lui e alta, anume să creeze, să producă acea stare poetică altora."

Sau încă mai precis. Poezia are două personaje : un producător și un consumator (și Valéry se scuză că folosește asemenea termeni luați din științele economice). „Producătorul e autorul poemului, al operei ; consumatorul, adică omul din public e... producătorul valorii operei !"

Este mai mult decît cerea André Gide cînd spunea : „eu, cînd scriu o carte, nu scriu, din ea, decît jumătate ; cealaltă jumătate o scriu cititorii mei". Valéry însă acordă acelui cititor nu jumătate, ci crearea întregii valori a operei !

În fond avem aci acea co-autorie de care vorbesc mereu în cărțile mele, acea poveste bis, fără de care o operă (poem sau poveste) nu are valoare de artă. Această colaborare cu autorul eu însă o găsesc și în operele narative (mai ales în poveștile filmate) cărora Valéry le refuză această însușire. Nu o neagă *expressis verbis,* dar negația e implicată în refuzul de a acorda vreo poezie lucrărilor în proză. Mai ales prozei dramatice, căci drama, zice el, spectacolul, sînt compuse din acțiuni, adică din proză prin excelență. Această separație antagonistă, acest divorț : proză-poezie, seamănă mult cu acele anti-

teze școlare, cu acele formule didactice pe care totuși Valéry le urăște așa de tare. În fond atitudinea, aci, a lui Valéry e explicabilă. Dacă există o artă unde „starea poetică" acea „asociație deschisă" a lui Tuffran, acea poveste bis a consumatorului este deosebit de manifestă, explozivă, bogată și prelungită ; dacă există o artă unde această mentală reacție în lanț este special de evidentă, această artă e povestirea cinematografică. Or Valéry a murit în 1945 cînd estetica filmului nu era universal cunoscută. Chiar și azi mai sînt gînditori care contestă cinematografului însuși caracterul de artă. Iată de ce e explicabil că Valéry nu s-a grăbit să extindă concepțiile sale asupra artelor dramaturgice (roman, nuvelă, teatru, film). În schimb, a făcut-o cu alte două arte „de acțiune": muzica și dansul. Le-a aplicat aceeași formulă ca și poeziei. Dansul (crede el) e față de simpla ambulație pedestră ceea ce poezia e față de proză. Tot așa sunetele pure, muzicale, față de simplele zgomote. Așa cum, în proză, vorbirea piere de îndată ce interlocutorul a priceput ce i s-a spus, tot așa cînd mergem, cu picioarele, la locul unde avem să luăm, aruncăm, lovim ceva, de îndată ce am ajuns acel obiect, umbletul moare, se oprește. Dar dacă pașii noștri se angajează în acele regularități, desigur convenționale, ale dansului (intervale, măsuri, tacturi, ritmuri, accente prestabilite și alte canoane coregrafice) atunci picioarele noastre nu se opresc după ce au îndeplinit „figura" baletistică, ci generează altele, și altele, și le combină, le împreună, le diversifică, le repetă, într-o adevărată reacție în lanț. Același lucru cu canoanele muzicale, toate acele legi de intervale, acorduri, arpegii, game majore și minore etc., care au același efect de prelungire a desfășurării unor sunete abstracte, artificiale. Muzica ne fură, exact așa cum prozodia versului prelungește fluxul verbal dincolo de înțelegerea lui de către interlocutor.

Valéry a văzut foarte clar și precis problema. Pare la prima vedere straniu ca acea „stare poetică", acea „vrăjitorie adevărată" să izvorască din, să depindă de cele cîteva canoane convenționale ale metricei. Decît, acele canoane sînt așa de multe (peste douăzeci) încît combinațiile lor posibile, conform legilor calculului probabilități-

lor, ridică șansele de originalitate la cifre astronomice. Și-apoi cu privire la caracterul „artificial" al regulii versului —, acest caracter este în fond foarte departe de a fi artificial. El se bazează pe ceva eminamente natural, pe accentul tonic al silabelor cuvîntului și pe accentul tonic al cuvintelor frazei. Combinațiile de iambi, trohei, dactili, spondei, anapești, amfibrahi, peoni, coriambi etc., etc. permit figuri cinetice unde, grație distribuției accentelor tonice, cuvintele versului se prind împreună în pas de balet. Și asta nu e tot. Mai există o asemenea coregrafie și atunci cînd ne gîndim intens, adînc, la sensul unui cuvînt, al unei idei, al unei judecăți. De la acest fenomen a pornit faimoasa teorie estetică germană a așa-zisei *Einfühlung*, empatia, transpunerea noastră în ființa unei persoane, unui obiect, unei acțiuni. Cînd ne gîndim tare la un fotoliu, facem în gînd toate mișcările în legătură cu întrebuințarea acelui fotoliu. „Percevoir un objet c'est savoir s'en servir" — zice Pierre Janet. Iar în 1943, laboratoarele de fiziologie au dovedit că atunci cînd o acțiune o facem în gînd, încărcăm și descărcăm mușchii corpului compunînd o diagramă neuro-musculară identică cu aceea a acțiunii complete, executate în afară. Deosebirea între cele două „structuri" *(Gestalt)* neuro-musculare este că cea executată în întregime e banală și scurtă ; se termină odată cu executarea, pe cînd închipuirea în minte a acelei operațiuni are, naturalmente, ceva stilizat, eteric, schematizat, rafinat, dezinteresat, care din primul moment, îi dă, *de facto* și *de jure*, un caracter estetic. Dar important aci este că poetul se poate aranja să dea baletului fizic al versului, obținut prin potrivirile metrice ale accentelor tonice, o figură de mișcări identică cu aceea a baletului mental declanșat de sensul, semnificația cuvintelor, noțiunilor din vers. Această corespondență a două alfabete cinetice, acest curios fenomen de estetică bazat pe cea mai naturală fiziologie, a fost observat și semnalat de un clasic al esteticii literare, de Gustave Lanson care, vorbind de poezia franceză a secolului al nouăsprezecelea, zice :

„Mai întîi se simte o mare diferență care nu ține de structura versului, ci de faptul că versul... CÎNTĂ... Independent de vechile canoane ale versificației... Cuvintele

au fost rechemate la funcțiunea lor de sunete și, în calitățile acestor sunete, s-a căutat o expresivitate, o voluptate."

Nu e vorba de banalele onomatopei gen „que sont-ce ces serpents qui sifflent sur nos têtes" ; nu e o imitație de sunete ci, *prin sunete, o imitație de mișcări*, de ritmuri și accente, ca la dans, ca la muzică, numai că, acum, aceste aranjamente cinetice vor fi compuse astfel încît să imite mișcările făcute de noi în gînd, atunci cînd ne gîndim intens la sensul cuvintelor din versul astfel imitat.

Exact așa cum va spune mai tîrziu Valéry, Lanson scria : „S-au asortat sunetele la sensuri, iar succesiunea lor (adică desfășurarea lor mișcătoare, n.n.) precum și raporturile, intervalele lor, s-au asortat mișcărilor și etapelor, fazelor gîndirii ; s-a simțit și s-a revelat valoarea afectivă a silabelor — grave sau acute, grele sau lejere, tărăgănate sau săltărețe... Și asta a devenit elementul preponderent al versului."

Acest curent estetic al poeziei franceze, semnalat de Lanson, era de mult în aer, în aerul Franței. Valéry a dus mai departe curentul și a ajuns la acea interesantă analogie între poezie, muzică și dans. Extinderea și la poezia cuprinsă în dramă, roman, nuvelă, film, a ideilor valeriene este deci și legitimă și fecundă. Este în sensul cel mai propriu, mai nemetaforic, acea recoltă postumă însămînțată de ideile lui Valéry, acel „cules" după 33 de ani, despre care am vorbit în primele rînduri ale prezentului studiu.

Iată și un ultim aspect al acestui regal, al acestui ospăț de idei și vrăji, care a fost literatura lui Valéry. Istoria îl socoate (și el însuși se socotea) că face parte din echipa Baudelaire și Mallarmé care, deși simboliști, credeau totuși că starea poetică *se poate studia și explica* în termeni raționaliști. Desigur *nu înainte* de a scrie poemul, ci *după* ce l-am citit. Fie ca cititor, fie ca autor devenit cititor al propriei noastre lucrări, ca și cînd ar fi fost scrisă de altul. Mallarmé era obsedat de această știință a explicării fenomenului poetic ; iar Valéry, cum am mai spus, declara : „Mărturisesc că sînt mult mai atent la formarea, la fabri-

carea operelor decît la aceste operațiuni înseși. Am obiceiul sau mania să le apreciez ca pe niște acțiuni."

Acest intelectualism, pe care și el, și Mallarmé și Baudelaire îl aveau în mod egal („profesor de luciditate" a fost botezat Mallarmé) îi făcea pe tustrei să adore pe Racine, în ciuda ororii lor de retorism. Este aici o trăsătură foarte franțuzească. Francezii zic adeseori că străinii nu-l înțeleg pe Racine. Politețea cu care personajele raciniene își povestesc catastrofele pare nițel ridicolă unui ne-francez. Dar cei patru poeți foarte francezi : Racine, Baudelaire, Mallarmé și Valéry au dat lumii, cum ar spune Hugo un același „frisson nouveau". Acel fior provine dintr-o curioasă atitudine în fața universului. Imensa lor deferență față de frumusețile intelectuale și plastice ale lumii, combinată cu nu mai puțin considerabilul respect față de ei înșiși și de imensul lor travaliu, îi duc la un sentiment foarte cunoscut și pe care cu surpriză îl descoperim în aceste treburi : sentimentul politeții.

Poezia franceză e, între altele, o atitudine de politețe față de univers. Nu e voie să i se vorbească oricum acestui univers. Trebuie să fie un limbaj gătit frumos. Zice Valéry:

Honneur des hommes, Saint Langage,
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage
Le Dieu dans la chair égaré

„Paré". Gătit, ca de paradă. Iată de ce străinii nu-l înțeleg pe Racine. Valéry care îl adoră numește scrisul lui „mode transparent de discourir". Tradiția poetică franceză, ideea ei fixă, consistă din a cere poeziei să fie ceva totodată intelectual și solemn, intelectual mai mult decît sentimental, solemn mai bine decît spontan. Poet e omul care, mai presus de orice, pricepe. A pricepe universul e suprema lui funcțiune. Cînd facem asta, oficiem, iar vorbirea noastră trebuie, de aceea, să fie nobil rostită. Subtilitatea și delicatețea lucrurilor spuse vor alunga, pe urmă, prin a lor grație, tot ce e rigiditate, păstrînd numai o respectuoasă admirație, aristocratic stăpînită.

Racine a fost precursorul. Ceea ce la el apare ca simplă politețe devine la urmașii săi, Baudelaire, Mallarmé și Valéry, o morgă imensă, o înșelătoare răceală și un

dandysm aparent care-s în fond mărturiile unui dublu respect : față de univers și față de sine ; o afectație și o prețiozitate care duc nu la gîndire alambicată, ci dimpotrivă la o epurare obținută prin dubla garanție, dubla acoperire a curiozității intelectuale și a supunerii la canoanele artei. Aceasta e poezia franceză. „L'esprit sinistre et clair" al lui Baudelaire, „la netteté désespérée" a lui Valéry — sînt mărcile de fabrică ale acestei neîntrecute substanțe literare.

Gide, care e foarte francez, deci complice la această estetică națională, și-a dat într-o zi adeziunea cînd, întrebat care e cel mai mare poet al Franței, a spus : „Hélas, Hugo !". Pentru că Hugo e entuziasmul etalat și împodobit cu găteli tapajoase, frizînd adesea mitocănia culturală. Chiar un străin ca Nietzsche a putut fi jenat de asta. Hugo, spunea el, este „entuziasmul care-și scoate vesta". Or, după Valéry : „L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain".

În fond, politețea înseamnă a spune ușor lucruri jenante a spune clar lucruri tumultuoase, a spune cu reținere lucruri agitate. Una din specialitățile politeții franceze, a eleganței de limbaj, este exprimarea cu vorbe distinse a unor realități pornografice. O asemenea reușită, francezii o socot amabilitate îndatoritoare față de interlocutor. Ca dovadă, curioasa expresie pentru pornografiile elegante : „Ah ! qu'en termes gallants ces choses-là sont dites".

Cuvîntul „galant", adică politicos, curtenitor, arată bine cum politețea franceză e esențialmente o victorie de limbaj, izbîndă a stilului reținut asupra celui pipărat și torențial. Dealtfel, tot la Valéry, găsim despre asta o confirmare decisivă : „sentimentalismul (spunea el) e rudă cu pornografia".

Limbajul distins, în care străinii văd doar afectație și fandoseală, la intelectualul francez este reacție naturală. Cînd Baudelaire vrea să spună că niște bețivani, după ce și-au făcut de cap în bătăi, înjurături și alte golănii,

rupți de oboseală, sfîrșesc totuși să se ducă să se culce — asta va fi spus, frumos, așa :

Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux

adică :

Domnii cheflii se-ntorn, zdrobiți de-a lor lucrări.

În estetica poeziei franceze, una din cazne e căutarea unor cuvinte care să dea realităților celor mai penibile, majestate, decență și chiar aripi.

1975

ROGER MARTIN DU GARD : „LES THIBAULT"

Un roman imposibil de fotografiat, așa s-ar putea defini *Les Thibault ;* un roman care nu poate cădea victimă acelui joc literar amuzant și crud, practicat sub numele de „à la manière de..." Vinul lui Roger Martin du Gard se bea la sursă, nu-l putem „trage în sticle". Fluviul de viață se mișcă printre creaturile de el însuflețite, și nu se lasă oprit în „înțepeniri" din acelea pe care Bergson le botezase odată : „du mécanique plaqué sur du vivant".

Era dealtfel și firesc ca un asemenea roman privilegiat să fi apărut acum și nu înainte. Întîi proiectilul, apoi cuirasa. Pastișa literară e un gen recent, de-abia contemporan. A trebuit ca ea să se nască, pentru ca, în scop defensiv, romanul cel nou și inexpugnabil să vină, ulterior, pe lume.

Dar iată-ne tîrîți în mijlocul unei probleme mult mai grave : oare romancierul primește lecții de la „perfectul plagiator ?* Aceasta seamănă cu o uzurpare : literatura de imaginație intră în atribuțiile și competența profesorului de estetică. Vechiul monopol se clatină. „Alpinistul sufletului omenesc" are un rival : critica literară. Un contracandidat.

Odată, Galton a vrut să reconstituie experimental ereditatea : a fotografiat mai mulți membri dintr-o familie și imaginile lor le-a suprapus, astfel ca deosebirile să se

* Sub titlul de *Manuel du parfait palagiaire,* George Armand Masson face caricatura celor mai mulți scriitori francezi mai noi.

șteargă și ce e comun să se accentueze. Psihologii numesc asta o „imagine generică". Cam tot așa procedează și autorul de „parodii originale". În loc să înșire sentențios, ca criticul de altădată, defectele a), b), c), d), dintr-o operă de artă, el ne prezintă, direct și în bloc, un fel de fotografie recapitulativă a tuturor cusururilor clientului. Și cititorul iese din această lectură tot atîta de edificat — și desigur mai amuzat decît din „Veacurile" lui Faguet sau „Lunile" lui Sainte-Beuve. Ceva mai mult : nu mai există cusururi, la plural, ci un cusur general, unul singur : putința de a fi turnat de viu în calupurile etichetate ale fabricantului de autori.

S-a zis, de atîtea ori : critica literară devine și ea un gen literar ; analistul de romane construiește și el unul, în care — spune Thibaudet — personajele sînt înșiși romancierii „Il y a la *Comédie Humaine ;* il y a aussi la Comédie Romanesque...". Și profeția iat-o împlinită. Mai mult : întrecută. Criticul se face literator, critica se face literatură. Literatură propriu-zisă, operă de imaginație pură ! Centrul de greutate se deplasează : problema cea mai mare nu mai e semnalarea defectelor. Urmărirea și penalizarea infracțiunilor literare iese din jurisdicția profesorului și cade în competența humoristului.

Și atunci, criticii literare, ce-i mai rămîne ? Cîntarea ditirambică a calităților ? Uităm prea iute că critica trebuie să rămînă o activitate în principal... critică. Analistul rămîne la vechea datorie ; descoperirea defectelor. Chiar cînd vorbește de o însușire pozitivă nu-i la dînsul decît un alt fel de a explica de ce nu întîlnim cutare cusur. Căci orice calitate literară își are cusurul corespunzător, își are — cum s-a spus foarte frumos — „sa pente de facilité".

Departe de a-i face concurență, „perfectul plagiat" este ca o știință auxiliară a „romanografiei" ; trebuie deci să începem cu întrebarea : cutare operă este ea susceptibilă de parodiere ? Dacă da — atunci trebuie arătat de ce ; dacă nu — ....

Dacă nu, atunci trebuie, firește, de asemeni, să se explice pentru ce. Decît, o astfel de problemă nu a fost încă pusă istoriei literare. Și motivul e simplu : avem tot dreptul să credem că orice autor e pastișabil, de vreme

ce maeștrii cei mai prestigioși au ieșit, țepeni, din mîinile abile ale unor Muller, Reboux, Masson, Topîrceanu și alții. Era deci natural să încheiem că puterile acestor producători de automatisme literare sînt nemărginite. A trebuit să așteptăm publicarea romanului lui Martin du Gard pentru a vedea — întîia dată — că există granițI...

Care este, în definitiv, cea mai pastișabilă dintre trăsăturile unui roman ? Care e cusurul general al genului ? Ce oare, într-un roman, e maximum de... romanesc ?

Iată cuvîntul ; iată cusurul. Gramatical, „romanesc", nici nu înseamnă altceva decît „à la manière des romans". Să ne oprim puțin la această idee.

Există — zice Thibaudet — „un romanesc al evenimentelor : și avem atunci romanul de aventuri ... ; un romanesc al stilului : vînătoarea după turnura prețioasă și epitetul rar ; un romanesc al mediului și va fi (în timp) goana după mediul neobișnuit (v. *Salammbo) ;* iar în spațiu; romanul ticăloșilor (jos), și romanul modern (sus)"... ; „romanescul psihologic apare atunci cînd sentimentele și acțiunile personajelor sparg și dezmint toate cadrele preconcepute în care cititorul le-ar fi putut prevedea (exemplu : Radiguet : *Le Bal)* Este „un romanesc al inteligenței", al voinței. Sentimentele nu-s stîrnite fără pricină, dar sînt explicate printr-una pe care nimeni n-ar fi bănuit-o". Iar pe deasupra tuturora „ce romanesque pur, fait d'innattendu, de création et de commencement absolu : lutte contre le cliché !... lutte contre l'habitude...".

Dar n-ar fi poate mai bine să vedem, în romanesc, dimpotrivă, tot ce e tipar rigid, calapod invariabil, eveniment calculabil, deznodămînt previzibil ? Nu rîdem oare de o domnișoară romanescă tocmai pentru că viitorul, la ea, e străveziu, și destinul o carte deschisă, scrisă în limba săracă a unei psihologii ieftine și sumare ? Și dacă acesta e doar înțelesul peiorativ al cuvîntului, nu trebuie oare să ținem seama că opinia populară „omul de pe stradă" nu-l întrebuințează decît pe acesta ? Că numește romanesci numai pe indivizii care-și potrivesc purtarea după cele 3—4 idealuri-clișeu puizate din aventurile stereotipe ale eroilor și eroinelor de foileton ?

Dar, la urma urmei, să nu ne certăm pe vorbe. Să zicem că există un romanesc bun, un romanesc prost, și între ele o „pantă de facilitate", povîrniș alunecos spre care ne fură lenea de a căuta, comoditatea, de a exploata mai departe formulele de mult găsite. Pîrtie aplecată, la capătul căreia arhitectul de parodii originale își așteaptă rîzînd, prada.

Oricum însă : previzibil, neașteptat, romanesc, pantă de facilitate — toate acestea se țin unele cu altele.

Și atunci : Există vreun gen de Neașteptat care să nu aibă „pantă de facilitate" ? Un imprevizibil pur — „fait de commencement absolu" — din care autorul să nu poată face o rețetă, humoristul o satiră ? Un gen de romanesc patentat, care să nu-și aibă echivalentul său de romanesc prost ?

Răspunsul e pe masă, aici, în fața noastră. Se cheamă *Les Thibault*. Să-l privim mai bine.

Les Thibault este romanul unei familii : „elanul vital" al unei familii, al mai multor familii franceze. Într-însele, oamenii se caută, se resping, se iubesc, se urăsc... Ce putem spune mai mult ? Subiectul ? N-am declarat, de la început că *Les Thibault* nu-s pastișabili ? Și cred că una din formele tipice ale caricaturii este și rezumarea ; un fel de ironică fotografie, cu obiectivul optic micșorat...

Dar iată minunea : Personajele, aici sînt ce-i drept, de structură racineiană ; înțesate de trăsături „caracteristice". Benjamin Crémieux e chiar gata să-i reproșeze autorului că : „fiecare aparține unui tip social cunoscut, clasat : un mare publicist catolic, o fată de pastor protestant, apoi un protestant libertin ; apoi un *christian scientist*, un abate pedagog etc., astfel că sînt mai degrabă doctrine de viață care se ciocnesc, decît pasiuni individuale care se dezlănțuie".[1] Această demonstrație, care nu se deosebește prea mult de ce poate auzi de la Bourget o cucoană „chic" sau, despre *Phèdre* ori *Britannicus*, de la Lanson o clasă

[1] Această expeditivă catalogare de pildă, a lui Thibault-tatăl, care e în realitate poate mult mai mult catolic decît publicist, sau a lui Fontanain care e aproape numai libertin, rămîne, bun-înțeles, pe răspunderea lui Benjamin Crémieux.

de liceu, cuprinde însă mult adevăr : personajele lui Roger Martin du Gard au psihologie consistentă, trăsături ferme, bine conturate ; sînt „caractere", într-un înțeles oricît de „La Bruyère" al cuvîntului.

Totuși, nimic în purtarea lor nu-i previzibil ! Știm bine cu ce „temperament", cu ce „tip" avem de-a face. Și cu toate acestea, fiecare faptă e o surpriză. Ea ne apare firească, necesară ; dar niciodată nu va fi aceea la care ne-am fi gîndit — dacă ne-am fi gîndit.

Este aici o alianță de lucruri, socotite de obicei contradictorii : de o parte, structură sufletească balzaciană ; de alta, imprevizibil absolut.

Antinomia se rezolvă însă în chip destul de simplu : *cititorul romanului „Les Thibault" renunță de a mai prevedea !* Renunță la sportul acela literar al zvîrlirii de pronosticuri în calea conduitelor viitoare ale eroilor, pentru a vedea dacă ipotezele se verifică sau nu ; cititorul stă pasiv, fără a paria pe ceva precis. Și atunci, e firesc ca orice precizare pe care ar aduce-o faptele să-i pară noutate. Întîmplarea, cînd vine — deși o recunoaștem, ca adusă de destinul, de logica personajului — n-o așteptam. Și ne lovește ca o surpriză.

Dar o asemenea renunțare nu-i mai puțin decît o adevărată revoluție în istoria cititorilor și judecătorilor de romane ! Înseamnă lepădarea principalei unelte măsurătoare a valorii unor astfel de opere. De bună seamă, nu fără puternice temeiuri cineva se hotărăște a se lipsi de un atît de folositor dinamometru literar.

S-ar putea crede, bunăoară, că, dezamăgiți odată, dezamăgiți de o sută de ori ne-am plictisit, și-am încetat de a mai aștepta ceva. Dar nu. Căci este indiferent — sau poate chiar avantajos — ca previziunile noastre să fie dezmințite, sau chiar confirmate. În ambele cazuri sîntem mai lămuriți ca niciodată : romanul e prost, în cazul întîi ; bun, în cel de-al doilea. În amîndouă însă, păstrăm criteriul, păstrăm instrumentul. Pentru ce l-am arunca tocmai cînd ne slujea mai bine ?

Ca s-o facem, ar trebui ca ceva să fi împiedicat instrumentul de a funcționa. Cînd oare zicem de un aparat-indicator că s-a stricat ? Acul unei busole, limba unui ceasornic, firul unei balanțe ? Atunci cînd, de pildă, pentru

o aceeași temperatură, coloana de mercur, „affolată", înseamnă cînd 28°, cînd 39°, cînd 16°. Tot așa și cu instrumentul nostru mental măsurător al valorilor de romanesc. Cînd, pentru o situație determinată, impresia ni se dedublează, și ni se pare că ne-am înșelat și în același timp că nu ne-am înșelat, că așteptările ne-au fost confirmate și totodată infirmate, — atunci, și numai atunci putem spune că metrul nostru literar s-a detractat, și că trebuie căutat un altul...

Dar se poate oare aceasta ? Asemenea oscilații, chiar cînd sînt, se sting repede pentru a lăsa impresie ultimă unitară. E chipul în care, de totdeauna, procedează oamenii, cei făcuți din carne și oase, cînd vor să judece pe aproapele lor. Dealtminteri nu-i deloc nefiresc ca ei să se poarte altfel decît cititorul de romane. Închipuiți-vă că, bazați pe ce știm asupra caracterului cuiva, mergem la sigur că va avea o anumită conduită, și că, el, dimpotrivă, are o alta. Ce vom face atunci ? Să încheiem că viața-i prost făcută așa cum cititorul de romane încheia că romanul e rău croit ? Să spunem că „realitatea se înșală", ori că „experiența greșește" ? Cînd e așa de ușor să ne zicem că nu istoria, ci noi am văzut fals...

Să se observe bine : n-am renunțat în mod absolut să mai facem pariuri asupra destinului vecinilor noștri. Dar verificarea sau neverificarea profețiilor a încetat de a mai fi un criteriu de judecare a lucrurilor din afară. Ne slujește doar la măsurarea propriei noastre valori. Ne arată dacă darurile noastre de psiholog sînt reale, dacă adaptarea la realitate e corectă. Nu lepădăm prețioasa armă a previziunii. Și cum am putea-o face ? Decît, ea nu va mai fi, de aici înainte, reactivul infailibil cu care încercăm buna calitate a operelor exterioare. Încă o dată Copernic bate pe Ptolomeu : Opera altuia este acum punctul fix, reperul și noi ne judecăm printr-însa.

Așa se petrec lucrurile în viața reală. Și era de mult, de multă vreme timpul să înceapă a se petrece așa și în cealaltă existență, în viața „plus vraie que la nature" a artei. De ce nu s-ar putea traduce în limba literelor o astfel de fundamentală atitudine a omului în fața omului? Oare marionetele romanului n-au ele ca ideal suprem să semene din ce în ce mai mult cu păpușile vii ? Atîta vreme

cît cititorul — încurajat de critica literară — va păstra, drept criteriu suveran, gradul de previziune al biografiei eroilor, vom avea eroi, nu vom avea însă oameni. Și romanului, acestui gen atît de bogat în mijloace și cuprins, îi va lipsi mereu ceva. Realitatea zugrăvită într-însul va fi, într-o privință, exactul contrariu al realității reale...

Scara ierarhică a romanelor bune și rele se desenează limpede acum : la un capăt, foiletonul care învață pe fetele proaste să mute romanul în viață ; la celălalt capăt, scriitorii care — Roger Martin du Gard e unul — ne învață a gîndi romanul așa cum gîndim viața.

Este și în *Les Thibault* o rețetă. Dar ea nu se poate da cu împrumut d-lor Muller, Masson & Co. Formula aici e prea mare și prea complicat de simplă. Ramon Fernandez o definește foarte bine : „Martin du Gard, je le définirais un homme qui s'efforce patiemment, amoureusement, à sortir de lui-même ; qui a le sentiment d'être attendu, au delà des tâtonnements, par la figure précise de la réalité que son imagination dégage bien plutôt qu'elle ne compose ;" ... ; „son point de conscience coïncide avec son point de perception"... ; și mai departe : „poate că dacă i-am anunța pe Jenny Fontanain, el s-ar scula s-o primească, sau dacă i-am cere părerea într-o chestie, ar fi ispitit a merge să consulte întîi pe Antoine, sau pe Daniel..."

Și stilul lui Martin du Gard e la fel cu restul : simplu și mare. Nu-i nou, ca al lui Cocteau, Morand, Delteil sau alții. Se mulțumește doar să nu fie niciodată vechi... Ați intrat, desigur în vreunul din acele cabarete din Montmartre unde consumatorii deja instalați primesc pe noul venit cu țipete, ironii, insulte ? Ești interlocat, te simți străin, depeizat, întocmai ca atunci cînd, pentru prima oară, ai deschis vreuna din *Nopțile* lui Paul Morand, sau deconcertantele *Provinciale* ale lui Giraudoux. După aceea, iei loc la masă, și în cinci minute cunoști perfect abecedarul sălii ; iar cînd, pe ușă vine un alt nou client, poți face cor cu toți ceilalți : ai învățat alfabetul companiei... Povestirile lui Radiguet, Morand, Cocteau, Valéry-Larbaud, Giraudoux, Marta Bibescu, își au, abruptă, panta lor de facilitate stilistică...

Cine a deschis *Les Thibault* nu se mai gîndește la stil. Roger Martin du Gard nu are stil, sau cel puțin nu are nimic din acela de care s-a spus că „c'est l'homme même". Scenele romanului — scrie tot Ramon Fernandez — „sont, présentées plutôt que représentées, par un style dépouillé et pour ainsi dire immobile, sans chatoiement ni élan propre, qui s'éfface derrière les visions qu'il évoque". Autorul diverșilor Thibault nu scrie, ci-i lasă pe ei să vorbească ; „il laisse le temps s'écouler en paroles", sau în „pensées parlées", cum se întîmplă în scena operației făcută de doctorul Antoine Thibault, scenă care ține aproape un volum — deși putea fi tot atît de bine concentrată în zece (volume).

Bineînțeles, nu trebuie să se creadă că *Les Thibault* este o operă perfectă. Are părți tari, are părți slabe. Decît, cele dintîi sînt cele multe ; și chiar de ar fi cele puține, au majoritatea calitativă : singure ele sînt marcante... ; și cum „perfectul pastișor" nu poate lucra decît cu acestea... pastișarea rămîne imposibilă. „Perfectul fotograf" de romane trebuie să cedeze perfectului fotograf al vieții... *Les Thibault* se pot ameliora, fără îndoială ; volumele nepublicate pot fi încă și mai bune decît cele precedente ; sau invers, pasajele pe care le-am găsit caracteristice autorului se pot împuțina. Dar, orice s-ar întîmpla, geniul lui du Gard n-are pantă de facilitate... Găsim, în acest mare roman, romanescul pur, fără corespondent pejorativ. Imprevizibilul absolut, la fel cu cel din viață...

Cititorul, în fața surprizei adusă de vreuna din faptele lui Antoine sau Jaques Thibault, își face, mental, următoarea socoteală : la orice m-aș fi așteptat, numai la asta nu ; nu zic, — fapta-i în deplină armonie cu temperamentul și caracterul personajului... și poate chiar că, gîndindu-mă bine, m-aș fi oprit și eu la ideea că așa trebuia să facă..." Iar dacă, chiar gîndindu-se adînc, tot s-ar fi înșelat, i-ar fi rămas încă drumul de a spune : am reflectat, ce-i drept, foarte profund ; nu însă destul de profund ; căci de făceam așa, nu se putea să nu ghicesc. Era doar prea evident că astfel și nu altfel trebuiau lucrurile să se petreacă..." etc., etc....

Asemenea invenții *a posteriori* — care împacă atît de bine nevoia noastră de grandomanie cu necesitatea de a nu ne supăra pe realitate cînd ea ne păcălește ; descoperirile, pe care nu le-am fi descoperit niciodată dacă nu s-ar fi descoperit singure, sînt viața noastră toată ; și sînt, încă, o bună definiție a omului...

Viața românească, an, XVII, nr. 1, ianuarie 1925.

UN NOU GEN DE ROMAN

Nu degeaba scrierile lui George Michel, autorul unor foarte originale *Amintiri ale unui spălător de geamuri,* au fost îmbrățișate cu căldură, publicate și prefațate de însuși Jean-Paul Sartre. Căci ele marchează într-adevăr un eveniment în literatura occidentală. George Michel a scris două piese care s-au bucurat în Franța de mult succes : *Jucăriile (Les Jouets)* și *Plimbarea de duminică (La Promenade du Dimanche).* Lucrarea de care mă ocup aici este un roman biografic. Și este un fel de culminație a mesajului pe care George Michel, de profesie ceasornicar, îl aduce contemporanilor săi. Pentru a doua oară uimitorul personaj, odinioară găsit de Charley Chaplin, pășește pe scena lumii. Ca și Charlot, Gugusse (Guguță) este omul care nu are nimic și care totuși dă tot timpul. E orfan, sărac, incult, nedibaci, ghinionist, exact ca și omulețul cu gambetă, doar că deloc caraghios. Dar tot atît de înduioșător. Și tot atît de îndurerat cînd vede „cît de prost făcută" este societatea în care trăiește (cuvintele între ghilimele le-am scos dintr-o recenzie a cărții, apărută în revista *La Quinzaine Littéraire* unde se mai spune că acea carte e „jumătate satiră jumătate tandrețe"). Caracteristica acestui băiat care nu citește, nu călătorește, nu învață la școală, și-și face cultura numai din reclame, afișe, firme și subtitluri la filmele americane, acest flăcău oropsit gîndește teribil de mult. Gîndește tot timpul. El este acea „biată trestie pe care toate vînturile o îndoaie",

cum spune Pascal. Guguță, acest „roseau, le plus faible de la nature", dar care este „un roseau pensant", de dimineață pînă seară, frecînd geamuri murdare, *cugetă.* Și o face cu o uimitoare dreptate în tot ce își spune. El amintește puțin soarta personajului din *La Condition humaine* a lui Malraux. Cînd eroul e redus la zero, la un triplu faliment : politic, bănesc, sentimental, Malraux spune : „Nu-i mai rămînea, trist meșteșug, decît să înțeleagă". Aceasta e „condiția umană" în societățile strîmbe. Omului i se poate lua totul. Dar nu i se poate lua dreptul de a gîndi și libertatea de a pricepe. Eroul lui George Michel este tocmai asta. El practică acest meșteșug al gîndirii, al înțelegerii, cu o putere și dibăcie uimitoare. Surprinzătoare pentru cît e el de tînăr, pentru cît e de necultivat și neumblat. Acest proletar total, acest tinerel fără experiență gîndește și poetic, și științific ; și pitoresc, și filozofic ; și indignat, și obiectiv. Aici, personajul Guguță aduce un supliment de lumini în explicarea cazului Charlot. Obiectele din jurul lui Guguță (adică obiectele care au cît de cît o oarecare valoare), ei bine, *aceste obiecte au curioasa proprietate că niciodată ele nu vor putea fi cumpărate de Guguță.* Acel raport între obiect și subiect, între tine și lucruri, raport care se cheamă întrebuințarea posibilă a mărfii de către om, acest raport nu există în viața lui Guguță. Sartre spunea că *Plimbarea* are ca mesaj descrierea indiferenței ; iar *Jucăriile* descriu alienarea. *Spălătorul de geamuri,* aș zice eu, exprimă și una și alta, cu această nuanță că avem aci cea mai indignată indiferență și cea mai înțelegătoare, mai înțeleaptă și mai activă alienare. Iată de ce. Dacă între Guguță și valorile din lumea exterioară nu se pot stabili raporturi de întrebuințare, în schimb raporturile lucrurilor *între ele,* relațiile de la un obiect la alt obiect, rămîn perfect permise lui Guguță, perfect accesibile judecății sale, judecăților și verdictelor sale. O vastă sociologie se naște în jurul minții acestui băiețaș nefericit. O frescă obiectivă a lumii, dublată de un lucid rechizitoriu. *Indignatio fit versus :* revolta dă aripi elocvenței. Gîndurile lui Guguță au un pitoresc nespus, o bogăție polemic metaforică încîntătoare. Sculele lui sînt comparații îndrăznețe, pipărate ca o apostrofă, ca o înjurătură ; figuri de stil aliate cu o descrip-

ție meticuloasă a faptelor, cu o minuțioasă menționare a tuturor fețelor problemei. A înțelege înseamnă a nu neglija nici un aspect al lucrurilor. Asta, Guguță o obține grație imensei lui onestități intelectuale. Suflet pur, deploră minciuna altora, și este incapabil, el, vreodată să mintă. De aceea pricepe tot. Îmi vin acum în gînd frumoasele cuvinte ale lui Ibrăileanu : „Marile probleme de inteligență se rezolvă cu calități de caracter".

Așadar, toate cele din jurul lui sînt, pentru el, *tabù*. Acea relație mixtă, acel raport între calitățile externe și poftele subiective nu se poate produce. Și atunci, obiectele rămîn doar pachete impersonale de calități obiective. Din fericire, aceste pachete pot, desigur, intra în legătură cu *alte pachete*, tot impersonale, tot exterioare. Legături multe, complexe, interesante, nepreväzute, pe care Gugusse le contemplă, le găsește, le identifică, dar fără să participe sufletește la ele. El păstrează veșnic acea „atitudine spectaculară" de care psihiatrii vorbesc ca de o anomalie. Mai exact, nu ca un *spectator* de marionete se uită Gugusse la lucruri, ci ca un *prezentator* de marionete. Deși el nu are dreptul să-și apropriezе și să utilizeze nici un lucru din jurul lui, el are totuși un drept : dreptul de a se juca cu ele în gînd. Le va transforma în imagini mentale și, în forul său interior, le va face să danseze, să dea reprezentație, ca la un teatru Guignol, ca într-o succesiune cinematografică regizată cu multă inteligență și spirit de observație. Descripțiile de obiecte făcute de el sînt pline de poezie, de metafore, de trăsături mordante, spirituale, ca niște reflecții de om cultivat, ca de scriitor, deși el este ignoranța și incultura însăși. Nu citește o carte, nu citește o gazetă, citește, cum spuneam, doar reclame, afișe, reviste cu femei goale și subtitluri la filmele americane.

Atitudinea lui spectaculară ? Atitudinea lui de regizor de teatru de păpuși, de teatru Guignol ? E foarte curios, că ori de cîte ori vorbește despre gîndire, de pildă, cînd vrea să spună că a încetat de a se mai gîndi, zice : „alors, j'ai arrête le Guignol", adică „am oprit Guigno-ul" ; alte ori zice : „alors, j'ai arrêté le cinéma" — ceea ce-i cam același lucru.

Foarte curios cum sărăcia lucie, privația absolută, neputința proprietară față de tot și toate, acest caracter de proletar pur în fața bunătăților de pe lume, naște în mintea lui un stil de gîndire ciudat, totodată obiectiv și pitoresc, totodată metaforic, bogat, inteligent, neglijent și ne-subiectiv. Fenomen care are paradoxala însușire de a fi foarte special și totuși comun. Comun tuturor proletarilor trăind într-o societate vrăjmașă.

Snobii din Occident vorbesc cu mult ifos și fandoseală de „romanul obiectiv", unde obiectele percepute sînt tăiate de contactul cu sufletul individului care le percepe ; unde obiectele sînt... „libertate" (!) de semnificații ; unde hazul lor e să fie lipsite de orice sens etc., etc. Iată însă că aici avem același fenomen al ruperii de contact între subiectivitatea omului și obiectivitatea lucrurilor, dar unde această deconectare produce, din contră, o naștere luxuriantă de sensuri, tîlcuri, travestibile în multe, multe metafore elocvente.

Pentru motive care țin și ele de psihologia personajului, frazele, în această carte, sînt scrise fără nici o punctuație ; nu există nici virgulă, nici paranteze ; nimic, ci doar cîte un punct la un sfîrșit de lungă frază. Dar aici nu este doar o chestiune de punctuație. Fraza e făcută din propoziții adeseori neisprăvite, doar amorsate, apoi anastomozate cu propoziția următoare, totul constituind o curgere care seamănă cu un fluviu și cu o reacție în lanț. Autorului i-a trebuit multă măiestrie ca să redea această savantă neglijență, care este totodată un merit de eliptic-itate. Căci aici exprimarea telegrafică nu răpește nimic din inteligibilitate, ba dimpotrivă, o face și mai izbitoare.

Guguță înjură tot timpul. Nu înjură *pe cineva*, ci dezaprobă tot. Brutal, violent, supărat foc. Interesant nu este hazul înjurăturii, ci faptul că băiatul nostru, cum spuneam, înjură tot timpul. Chiar cu asta și începe cartea. Cu informația foarte minuțios explicată, că Gugusse înjură („il peste") tot timpul. A „pesta" este la el sinonim cu a pune virgule între cuvinte (virgule adevărate el nu pune niciodată). Așa că doar două-trei înjurături îi punctează fluxul gîndirii, în special cuvintele *merde, con, cul* și *couille*. Ele pot fi ușor înlocuite în românește cu un „paștele măsii" sau crescendo : „paștele mamelor, mamelor lor". Caracte-

rul erotic și genitourinar al acelor cuvinte franceze este doar o întîmplare, o coincidență ; ele nu ascund, în mintea lui Gugusse, nimic sexual. Funcția lor este exclusiv aceea de înjurătură protestatară. De aceea pot fi înlocuite cu *zît ! carnaxi !* și multe altele, perfect nepornografice.

Cuvîntul *cul,* care revine foarte des, mai are însă și o altă funcție, o funcție vag sentimentală. Înseamnă : trup de femeie, de femeie necunoscută, de femeie care trece, de femeie văzută din spate ; umblînd și ondulînd cu o grație curbă partea dreaptă și partea stîngă a corpului de la cingătoare în jos. Toate acestea laolaltă se exprimă la Gugusse scurt, aproape tehnic, prin cuvîntul *cul.* Noi l-am putea traduce decent cu : *picioare, coapse, șolduri, fund mișcător* sau (de astă dată mai vulgar) : *craci.* Din cînd în cînd, un iz de vulgaritate, aici, nu strică, ba chiar completează efectul artistic.

Multe metafore sau comparații sînt obscene, dar așa de nostime ! De pildă : „Dans l'escalier, il faisait noir comme dans un trou du cul" ; (ca să arăte că chestia nu avea importanță) : „il n'y avait pas de quoi se faire un second trou du cul". Aceste două fraze se pot traduce decent, așa : „pe scară era beznă ca într-un fund de pantalon" și : „pentru atîta lucru, n-aveai de ce să-ți faci o a doua gaură la izmene".

Cartea lui George Michel mai prezintă și o altă curiozitate stilistică, lingvistică. Gramatical, ea nu e scrisă la persoana întîi. Povestitorul este, formal, dl. Michel ; dar real, cel ce vorbește, este Guguță. Tot ce citim reproduce exact stilul lingvistic al acestui băiat asuprit și incult. De ce atunci a fost nevoie ca gîndurile lui să nu fie expuse la persoana întîi ? Și de ce frazele naiv și pipărat poetice ale neajutoratului adolescent au trebuit să fie împănate, alternate, amestecate cu frazele extrem de docte ale povestitorului, vorbe proferate într-un limbaj cult, distins, savant, nu zic pedant, ci din contra ironizînd exprimarea pedantă ? De ce ? Foarte interesant. Spuneam că Guguță, prin situația lui de proletar pur, de Charlot, de sărac generos și cinstit, *pricepe* tot. Da, pricepe tot, dar nu poate *spune* tot. Lucruri pe care le înțelege cu iuțeala și claritatea evidenței, uneori nu le poate exprima în cuvinte. Subterfugiul metaforei îmbufnate, așa de des folosit de el, cîteodată ratează. Atunci autorul, dl. George Michel, îi vine într-ajutor : scurt și doct. Doct, tocmai pentru că trebuie să fie scurt ; pentru că trebuie să fie un rezumat, o esență ; pentru că trebuie exprimat așa de abstract științific, încît să uităm că avem de-a face cu limbaj de simple gînduri. Pentru toate aceste motive, savantele, lapidarele, ironic cultele cuvinte ale autorului, sînt cuvintele pe care le-ar fi rostit cu totul altfel Guguță dacă ar fi fost capabil să exprime *în vorbe* ceea ce înțelegea așa de perfect *în idee.* De aceea împletirea celor două stiluri, nu numai alternînd, dar și amestecîndu-se (chiar și în interiorul aceleiași fraze), întărește impresia că vorbește Guguță, *numai* Guguță. Avem aci o formă literară nouă și savuroasă : monologul impersonal, confidența rostită la persoana a treia.

Această truculență îmbogățește limba franceză, în ciuda vechii și milionarei sale bogății.

1970

IMPORTANȚA INTERNAȚIONALĂ A LITERATURII RUSE

Cînd Jupiter a născut pe Minerva, aceasta veni pe lume înarmată și adultă. Fusese ceea ce se chiamă un „miracol". Și miracolele în Olimp erau perfect legale. Se pare că o minune asemănătoare s-a produs la începutul veacului al XIX-lea. Ca un trăsnet din senin apăru literatura rusească, uimind Europa. Venea pe lume îmbrăcată cu toate atributele frumuseții și cu o maturitate egală aceleia a literaturilor din Occident. Noul născut își cîștiga din primul moment dreptul de profesor. Toate nuanțele uimirii se găsesc în reacțiunea produsă de „miracolul rus" : admirație, mirare, nedumerire. Admirație pentru profunda frumusețe a noii literaturi ; mirare și nedumerire pentru o mulțime de ciudățenii, printre care și iuțeala evoluției, contopirea, în quasi-simultaneitate, a nașterii cu maturitatea.

Dar să nu exagerăm. Literatura rusă n-a izvorît din nimica. Cum ar spune Racine ; „ni cet excès d'honneur, ni cette indignité". Literatura rusă a avut o lungă istorie. Romancierii clasici se leagă printr-o filiație strictă și necesară de mulți antecesori. Așa cum generația lui Dostoievski spunea : „cu toții ne tragem din mantaua lui Gogol"[1], tot astfel generația lui Gogol se trăgea din Pușkin. S-a vorbit despre o întreagă „pușkinologie", înțelegînd

[1] *Mantaua* este una din cele mai impresionante bucăți ale lui Gogol, unde se află — ca rezumat și ca văzut prin lupă — umanismul caracteristic scriitorilor ruși.

prin asta că toată lumea literelor ruse este debitoare lui Pușkin. Primul model al nuvelei perfecte a fost *Căpitanul de poștă*. Prima încercare de frescă de moravuri gen *Război și pace* a fost *Fata căpitanului*. Povestirea fantastică în care va excela Gogol își are prima mostră în strania *Dama de pică*. Romanul istoric a fost atacat, tot de Pușkin, cu mînă de meșter, în *Negrul lui Petru cel Mare*, iar romanul propriu-zis, adică descrierea vieții întregi a unui om, și-a găsit în *Evgheni Oneghin* strămoșul din care se vor naște Oblomov al lui Goncearov, Peciorin al lui Lermontov, Golovliov al lui Saltîkov-Scedrin.

Dar Pușkin, cu toată ciudățenia apariției sale, a originii lui jumătate africane, a precocității sale (la 9 ani citise toți clasicii străini), a inimitabilului său talent — este totuși și el rezultatul unei filiații normale. Datorește mult lui Jukovski, lui Karamzin, lui Fonvizin — ei înșiși tributari ai lui Derjavin, după cum toți laolaltă nu erau posibili dacă n-ar fi avut dascăli ca Tretiakovski, Lomonosov, Sumarokov. Cum foarte hotărît spune un scriitor sovietic recent : „orice carte rusească e diagonala paralelogramului unde una din laturi e talentul autorului, iar cealaltă întreaga istorie a literaturii ruse".

Această istorie a literaturii ruse, cînd e citită de un român, are ceva înduioșător : o amintește foarte mult pe a noastră. Aceiași heliazi, muncitori și plini de lăcomie intelectuală ; aceiași maiorești critici, aceiași eminești creatori de limbă ; aceeași problemă cheie : imitarea sau neimitarea ; aceeași puizare totodată instinctivă și conștientă din folclor ; în sfîrșit, aceeași caznă grea într-o vreme scurtă. Ambele literaturi au avut o istorie, un secol al 18-lea și mai ales un foarte rapid secol al 19-lea, în care s-au „ars toate etapele". Ambele literaturi au născut „minerve" adulte. Eminescu și Caragiale aparțin aceluiași fenomen de „miracol răsăritean", ca Gogol, Tolstoi ori Dostoievski. Cu deosebirea că Rusia e imensă în toate, și deci enorme au trebuit să-i fie produsele și reacțiunile.

În țările apusene influența civilizațiilor străine, împrumuturile de la cultură la cultură, „renașterile", toate acestea s-au desfășurat încet, cu multe secole la dispoziție. Rusia, ea, era nu numai înapoiată, dar străină de civilizația vestului în momentul cînd Petru cel Mare în-

cearcă a o preface pe cale de ukaz. Bruscheţea metodei — metodă dealtfel tot aşa de „naturală“ ca oricare alta — avea să producă efecte curioase şi contradictorii : pe de-o parte o lăcomie în imitaţie, un nesaţ cultural neîntîlnit în Apus ; pe de alta, din primele clipe, o protestare naţionalistă împotriva servilismului acestei imitaţii, protestare aproape simultană cu imitaţia însăşi şi cu frenezia acesteia. De la primul început a existat o gîlceavă între „slavofili“ şi „occidentalişti“. Cearta n-a dat doctrine, ci un lucru mult mai bun : o atenţie deşteaptă, care a permis împrumuturile oricît de masive făcute culturii apusene, fără primejdia de a periclita originalitatea proprie, cînd autorul o avea. Controversele erau dezlînate, neinteresante şi sărace în rezultate teoretice, dar ele au ţinut treaz spiritul critic, făcînd ca Heliade, în Rusia, să fie contemporan cu Maiorescu. E interesant cum acelaşi autor, marele Karamzin, devenit apărător al tradiţiei, a putut scrie următoarele rînduri, care rezumă toată problema : „Drumul educaţiei şi instrucţiei e acelaşi la toate popoarele. Toate urmează aceeaşi brazdă. Dacă străinii au fost mai deştepţi decît noi, să profităm de experienţa lor, să le urmăm şcoala. E oare cuminte să cauţi ceea ce-i de mult găsit ? Ar fi făcut oare bine rusii să nu construiască corăbii, să nu-şi facă o armată regulată, să nu fundeze academii, să nu clădească fabrici — şi asta pentru singura pricină că nu ei, ci alţii, au inventat toate aceste lucruri ? Ce naţie n-a împrumutat nimic altora ? Nu trebuie oare întîi să devii egal, ca să poţi pe urmă întrece ? Ceea ce e bun pentru omenire nu poate fi dăunător pentru rus. Şi ceea ce englezii sau germanii au născocit pentru fericirea şi folosul umanităţii, aceasta îmi aparţine şi mie, deopotrivă este al meu, căci şi eu sînt om.“

Totuşi, Karamzin trece de timpuriu în tabăra adversă a „slavofililor“. Inconsecvenţă care nu trebuie să ne mire, ci tocmai să ne dumirească. „Bărbile“ n-au avut niciodată succes real în Rusia. Fenomenul rus prin excelenţă, fenomenul „Petru cel Mare“, n-a fost combătut decît just pentru a i se marca mai bine trăinicia. Slavofilii şi occidentaliştii sînt şi au fost în fond de acord : rusul trebuie să puizeze cu ambele mîini din civilizaţia omenirii ; prin asta nu riscă să-şi piardă originalitatea. Şi, dealtfel,

critica la el e o manie egală cu setea de imitaţie, egală la rîndu-i cu originalitatea, pe care nici un exces de imitaţie n-ar putea-o anula. „La querrelle des anciens et des modernes“ în Rusia a avut un rol pur simbolic : a subliniat graba cu care rusii trebuiau să ajungă şi să depăşească pe ceilalţi.

În această operă de competiţie şi victorie, interesant e ce s-a petrecut cu limba. N-am putea spune că, pe la începutul sec. al XVIII-lea limba literară rusă era „încă barbară“. Va trebui să zicem mai degrabă că ea nu a existat deloc ; că, în afară de cîntecele populare, literatura se exprima în indigesta slavonă veche. Pe aceasta scriitorii au dărîmat-o, combinînd-o cu graiul de toate zilele, supunîndu-l însă la toate canoanele versului. Astfel, dintr-o limbă frustă, quasi-neexistentă, o mînă de cărturari au făcut, în numai un secol, cea mai subtilă limbă din Europa, mult mai rafinată — pare-se —decît toate limbile apusene. Merimée, care o cunoştea bine, spunea : „E cel mai bogat dintre idiomuri, înzestrat cu o concizie uimitoare, aliată cu claritatea cea mai perfectă. E de ajuns un cuvînt pentru a asocia mai multe idei care, într-o altă limbă, ar cere mai multe fraze. Franceza, întărită cu greaca şi latina, dar chemînd într-ajutor toate dialectele provinciale din nord şi sud, ar putea da o oarecare idee de acest amestec de suplete şi energie care este limba scriitorilor ruşi.“

Fapt caracteristic : încă din secolul al XVIII-lea, rusii au înţeles că numai strunguind devii strungar şi că, în materie de limbă, strungul ideal e versul. Atunci începu un fenomen ciudat : Într-o vreme — spune Vogué — versul fu limba universală ; tot omul cultivat o vorbea curent. Mulţi din poeţii acestei epoci sînt cît se poate de agreabili, iar unul din ei — Puşkin — e genial.“ Puşkin încearcă — şi reuşeşte — să scrie un roman întreg în versuri. Este *Oneghin,* unde versul posedă o calitate pare-se neîntîlnită aiurea, nici în alte ţări, nici în trecut, nici chiar în Rusia însăşi. „Puşkin — scrie fostul conservator al muzeului Puşkin, Hoffman — a creat un vers personal, divin de uşor, imponderabil, transparent şi melodios : această creaţie nu i-a supravieţuit.“ Lucru bizar în aparenţă, o muză care nu cîntă decît pentru un singur om. Totuşi

explicabil, prin cealaltă bizarerie : adoptarea versului ca vorbire curentă, în scopul de a crea o limbă literară în minimum de timp. În atmosfera unică a unei asemenea epoci a putut apărea un geniu poetic, a cărui caracteristică e de a scrie în versuri orice, chiar romane realiste, chiar lucruri pe care e preferabil să le scriem în proză. Iată de ce, trecută fiind epoca cea specială, fenomenul Pușkin nu s-a mai reprodus niciodată.

Ceea ce a uimit mai cu seamă Apusul, atunci cînd Turgheniev, Gogol, Gorki, Tolstoi, Cehov, Dostoievski au început a fi traduși, este următorul foarte absurd sentiment. Pe de o parte, oamenii zugrăviți ne sînt total necunoscuți, și ca gen de viață și ca psihologie ; totuși, în fața acestor străini, ne extaziem pentru imensul adevăr și impresionanta autenticitate pe care le-o recunoaștem. Este contradictoriu să „recunoaștem" ceea ce nu am cunoscut niciodată. Totuși e exact ceea ce simțim.

Nedumerirea cititorului occidental se complică cu o alta. Lectura rușilor ne dă o senzație sigură și netă de originalitate, de ceva inedit care nu seamănă cu nimic. Dar dacă căutăm bine, nu parvenim a găsi în ce consistă noutatea. Tehnica romanului rus e banală. Romanul e scris destul de convențional și mai degrabă neglijent. În literatura apuseană găsim cărți a căror „manière" e de o revoluționară noutate. *Legend, Le grand Meaulnes, A l'ombre des jeunnes filles en fleur, The man who new President Coolidge, Rebecca, Babitt, Ondine, La Grand Ecart* și altele, sînt opere unde tehnica construcției este inovatoare. Poveștile rusești sînt scrise ca toată lumea, cu procedeele arhicunoscute de la Balzac încoace. Și totuși, simțim puternic că e „altceva" decît în toate romanele din Occident. Impresia noastră de originalitate e în contradicție nu numai cu banalitatea manierei, dar și cu uniformitatea acestei literaturi în ansamblu : toți scriitorii au un aer de familie, personajele unuia sînt rudă cu ale tuturora, la toți găsim un patriotism critic, iconoclast și fidel în același timp, la toți găsim un umanism pseudocreștin identic : toate astea ne atrag atenția că originalitatea literaturii ruse e poate mai mult națională decît individuală, că marele ei aport în lume este colectiv, nu legat de iscusința acrobatică și personală a cutărui autor.

Un alt motiv de perplexitate pentru apuseni este imposibilitatea de a lipi pe această literatură etichetele școlare curente, cu atît mai mult că rușii s-au grăbit a le lipi pe toate. Ei afirmă că romanul rus este realist, naturalist, liric și fantastic. Un estetician german ori francez cu greu s-ar descurca în toate acestea. Ar observa cu surprindere că autorii ruși ei înșiși se contrazic atunci cînd vorbesc despre propria lor operă. Astfel, cînd Gogol îi citi lui Pușkin prima parte din *Suflete moarte,* acesta exclamă : „Doamne, cît de tristă e sărmana noastră Rusie" ! „Observația asta m-a mirat — spune atunci Gogol. Cum se poate ca Pușkin, care cunoștea așa de bine Rusia, să nu fi remarcat că toți oamenii mei erau niște simple caricaturi, niște pure invenții." Ceea ce nu l-a împiedicat pe Gogol să declare cîțiva ani mai tîrziu, că personajele lui sînt o frescă fidelă a Rusiei. Care e adevărul ? Este Gogol romantic, realist, sau fantezist ? Și, ca el, toți ceilalți : căci și personajele unui Dostoievski, de pildă, au toate ceva excesiv și paroxistic, vecin cu patologia și totuși sînt de o realitate halucinantă. Eroii lui Cehov, de asemenea. Un critic spunea despre ei că sînt niște figuri destinate a exprima propriile filozofii ale autorului și că teatrul acesta este totodată „naturalist și liric".

Cred că pentru a pricepe asemenea aparente contradicții trebuie să facem apel la acea curioasă categorie de adevăruri pe care-mi veți permite să le numesc „adevăruri viitoare". Dealtfel în critica literară sovietică se folosește des acest adjectiv pentru a explica romantismul specific rusesc. Pe cînd romanticii apuseni sînt cu gîndul întors spre trecut, romantismul rus evadează din prezent, pentru a arunca o sondă în viitor. Personajele sînt totdeauna realiste și romantice, fiindcă — spun sovieticii — prin ele explorăm posibilitățile viitoare ale sufletului omenesc, adică, în fond, tot realități, dar realități încă neactualizate. Aceasta dă literaturii ruse ceva profetic și social. Este gîndirea medicului care pronostichează și a apostolului care prezice, gîndire totuși realistă, căci e fundată nu pe dorințe, ci pe observație și previziune. Și toate acestea explică o altă particularitate a autorilor ruși : nemulțumirea. O insatisfacție care nu caută refugiu în trecut în opium-ul amintirilor, ci „caută" — pur și simplu. Cehov,

explicabil, prin cealaltă bizarerie : adoptarea versului ca vorbire curentă, în scopul de a crea o limbă literară în minimum de timp. În atmosfera unică a unei asemenea epoci a putut apărea un geniu poetic, a cărui caracteristică e de a scrie în versuri orice, chiar romane realiste, chiar lucruri pe care e preferabil să le scriem în proză. Iată de ce, trecută fiind epoca cea specială, fenomenul Puşkin nu s-a mai reprodus niciodată.

Ceea ce a uimit mai cu seamă Apusul, atunci cînd Turgheniev, Gogol, Gorki, Tolstoi, Cehov, Dostoievski au început a fi traduşi, este următorul foarte absurd sentiment. Pe de o parte, oamenii zugrăviţi ne sînt total necunoscuţi, şi ca gen de viaţă şi ca psihologie ; totuşi, în faţa acestor străini, ne extaziem pentru imensul adevăr şi impresionanta autenticitate pe care le-o recunoaştem. Este contradictoriu să „recunoaştem" ceea ce nu am cunoscut niciodată. Totuşi e exact ceea ce simţim.

Nedumerirea cititorului occidental se complică cu o alta. Lectura ruşilor ne dă o senzaţie sigură şi netă de originalitate, de ceva inedit care nu seamănă cu nimic. Dar dacă căutăm bine, nu parvenim a găsi în ce consistă noutatea. Tehnica romanului rus e banală. Romanul e scris destul de convenţional şi mai degrabă neglijent. În literatura apuseană găsim cărţi a căror „manière" e de o revoluţionară noutate. *Legend, Le grand Meaulnes, A l'ombre des jeunnes filles en fleur, The man who new President Coolidge, Rebecca, Babitt, Ondine, La Grand Ecart* şi altele, sînt opere unde tehnica construcţiei este inovatoare. Poveştile ruseşti sînt scrise ca toată lumea, cu procedeele arhicunoscute de la Balzac încoace. Şi totuşi, simţim puternic că e „altceva" decît în toate romanele din Occident. Impresia noastră de originalitate e în contradicţie nu numai cu banalitatea manierei, dar şi cu uniformitatea acestei literaturi în ansamblu : toti scriitorii au un aer de familie, personajele unuia sînt rudă cu ale tuturora, la toţi găsim un patriotism critic, iconoclast şi fidel în acelaşi timp, la toţi găsim un umanism pseudocreştin identic : toate astea ne atrag atenţia că originalitatea literaturii ruse e poate mai mult naţională decît individuală, că marele ei aport în lume este colectiv, nu legat de iscusinţa acrobatică şi personală a cutărui autor.

Un alt motiv de perplexitate pentru apuseni este imposibilitatea de a lipi pe această literatură etichetele şcolare curente, cu atît mai mult că ruşii s-au grăbit a le lipi pe toate. Ei afirmă că romanul rus este realist, naturalist, liric şi fantastic. Un estetician german ori francez cu greu s-ar descurca în toate acestea. Ar observa cu surprindere că autorii ruşi ei înşişi se contrazic atunci cînd vorbesc despre propria lor operă. Astfel, cînd Gogol îi citi lui Puşkin prima parte din *Suflete moarte,* acesta exclamă : „Doamne, cît de tristă e sărmana noastră Rusie" ! „Observaţia asta m-a mirat — spune atunci Gogol. Cum se poate ca Puşkin, care cunoştea aşa de bine Rusia, să nu fi remarcat că toţi oamenii mei erau nişte simple caricaturi, nişte pure invenţii." Ceea ce nu l-a împiedicat pe Gogol să declare cîţiva ani mai tîrziu, că personajele lui sînt o frescă fidelă a Rusiei. Care e adevărul ? Este Gogol romantic, realist, sau fantezist ? Şi, ca el, toţi ceilalţi : căci şi personajele unui Dostoievski, de pildă, au toate ceva excesiv şi paroxistic, vecin cu patologia şi totuşi sînt de o realitate halucinantă. Eroii lui Cehov, de asemenea. Un critic spunea despre ei că sînt nişte figuri destinate a exprima propriile filozofii ale autorului şi că teatrul acesta este totodată „naturalist şi liric".

Cred că pentru a pricepe asemenea aparente contradicţii trebuie să facem apel la acea curioasă categorie de adevăruri pe care-mi veţi permite să le numesc „adevăruri viitoare". Dealtfel în critica literară sovietică se foloseşte des acest adjectiv pentru a explica romantismul specific rusesc. Pe cînd romanticii apuseni sînt cu gîndul întors spre trecut, romantismul rus evadează din prezent, pentru a arunca o sondă în viitor. Personajele sînt totdeauna realiste şi romantice, fiindcă — spun sovieticii — prin ele explorăm posibilităţile viitoare ale sufletului omenesc, adică, în fond, tot realităţi, dar realităţi încă neactualizate. Aceasta dă literaturii ruse ceva profetic şi social. Este gîndirea medicului care pronosticheză şi a apostolului care prezice, gîndire totuşi realistă, căci e fundată nu pe dorinţi, ci pe observaţie şi previziune. Şi toate acestea explică o altă particularitate a autorilor ruşi : nemulţumirea. O insatisfacţie care nu caută refugiu în trecut în opium-ul amintirilor, ci „caută" — pur şi simplu. Cehov,

cu obișnuita lui meticulozitate, preciza că peste 200 de ani oamenii vor fi fericiți. Gogol, a promis, toată viața lui, că va scrie o urmare, o parte a doua la *Suflete moarte,* unde avea să arate partea de lumină a sufletului omenesc. Acest revers optimist al medaliei el l-a scris de mai multe ori și pe urmă l-a ars. Nu găsise. Și a murit fără să găsească, dar cu convingerea că ce căuta el există totuși. Același limbaj îl ține și Dostoievski : „de patruzeci de ani port în creierul meu o idee care ar face ca omenirea să fie fericită ; dacă aș putea numai s-o exprim" ! „Ce diavol mi-a suflat dorința de a fi fericit — scrie Pușkin prietenului său Pletnev — ca și cînd aș fi în stare" ! ; „sînt un ateu al fericirii" ; „fericirea e un mare poate". Iar Turgheniev spunea că frumusețea limbii ruse e singurul lucru care-l apără de o iremediabilă disperare.

Pentru ce toți acești oameni sînt atît de nefericiți ? Aproape toți sînt nobili, bogați, celebri, adorați ca niște zei, ducînd o viață îmbelșugată și intelectualmente interesantă. Iată un pasaj din confesiunile lui Tolstoi, foarte tipic în această privință : „Astea se petreceau într-o vreme cînd eram înconjurat de ceea ce se socoate a fi fericirea perfectă. N-aveam încă cincizeci de ani ; aveam o soție bună, iubitoare și iubită, copii reușiți, o avere frumoasă, care, fără nici o sforțare din parte-mi prospera și creștea. Oamenii ne iubeau și ne respectau. Numele meu era înconjurat cu glorie, în țară și în străinătate. Nu eram nici nebun, nici bolnav. Din contră, sănătatea mea fizică și morală era neobișnuit de tare. Totuși, așa fiind, mi-am dat seama că nu mai puteam suporta viața. Începui să recurg la tot felul de stratageme ca să nu mă sinucid." De pildă, el ascundea orice era frînghie ca să nu fie ispitit să se spînzure și renunțase de a merge la vînătoare, ca să nu se sinucidă cu propria lui pușcă.

Un critic francez, D. Legras, ne spune că acest sentiment de nemulțumire specific rusesc are și un nume special : „toska" ; un fel de „taedium vitae", de „cafard", o insatisfacție fundamentală care poate duce la inactivitatea unor Oblomov sau Peciorin, ca și la activitatea febrilă a unor Piotr Verkovenski, Nicolai Stavroghin, Raskolnikov, Bezuhov, Lavrenski și alții. Nemulțumire în fața nu știu cărei justiții bazale, pe care scriitorul rus o

caută, n-o poate bine explica, ci doar îi zugrăvește chipul și ne cere nouă s-o numim pe nume. Eroii lui Cehov, mai ales ei, ajută poate să ne apropiem de numele ei adevărat.

S-a zis că personajele literaturii rusești sînt, toți, niște rataţi. Se poate. Dar într-un sens puțin diferit de cel curent. În Apus, un ratat este un personaj oarecum în marginea societății și chiar a codului penal. E un produs de scursoare. Dar ratat mai poate însemna și altceva, mai profund și foarte, foarte nobil. Sînt toți acei oameni perfect onorabili ca inteligență, cultură, caracter, copleșiți însă de gîndul că au dat mult mai puțin decît ar fi fost capabili să dea ; că au gustat din lucrurile vieții numai o parte mică din ceea ce valoarea lor personală îi îndrituia să guste. Gîndiți-vă la eroii teatrului lui Cehov, toți oameni respectabili, care-și execută conștiincios munca și se fac utili societății. Unul e medic devotat, altul profesor, altul inginer, altul agricultor cu idei moderne asupra lucrării cîmpului. Ar putea să fie cu toții fericiți. Și sînt disperați. Piesele lui Cehov n-au nici acțiune, nici conflicte, nici înfrîngeri, nici victorii. Sînt descripția deznădejdii cotidiene. Oamenii ne sînt arătați — cum spune Cehov — „mîncînd, bînd, făcînd curte, spunînd prostii, venind, plecînd, jucînd whist". Dar, din cînd în cînd, foarte rar, se produce o explozie, pe care autorul o pregătește cu mare meșteșug. Sub o formă sau alta, în acele momente, personajul spune, în esență, ca unchiul Vania : „Nu pot să mai tac ! N-am trăit. N-am trăit niciodată !" Și iute după asta, viața cenușie și banală reîncepe, ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat. Un critic rus emigrant spune : „Toți acești rataţi sînt aproape toți inteligenți, fini, generoși și buni. Ei au un fel de pudoare, de jenă de a-și lăuda meritele și, sincer, se cred inutili societății. De îndată ce unul din ei începe a vorbi de pasiune, se crede ridicol și termină brusc cu o glumă sau o grosolănie. Ei cred în viitor și-și iubesc pătimaș sărmana lor țară." „Dar — se întreabă același critic — de ce li se pare lor că și-au ratat viața ? Să fie oare de vină condițiile sociale și faimoasa putere a întunericului ? Ar fi dînșii mai puțin nefericiți într-un mediu social diferit ? Poate. Totuși Cehov nu-i un istoriograf al epocii sale. El ne vorbește de ce e etern uman, fără timp și loc. Sufletul ome-

nesc și destinele lui impenetrabile, enigma existenței și misterul morții, iată temele lirice ale lui Cehov. Ar fi prea ușor, dar, să explicăm că eroii săi își ratează viața din pricină de orînduire socială. Destinul nu se explică."

Și totuși destinul se explică. Și se explică numai prin structura istoriei, prin atmosfera și cursul evoluției sociale în care un suflet omenesc este pus să trăiască. Cînd criticul citat mai sus nu vede aceasta, el este foarte „rus vechi" — lucru dealtfel perfect natural la un emigrant. Mulți ruși dinainte de revoluție s-au caracterizat printr-o asemenea miopie. Mulți creatori de viață ai literaturii ruse au zugrăvit această nemulțumire generală, acest „mal du siècle", i-au căutat leacul, și-au dat seama că nu l-au găsit, dar n-au înțeles că pricina eșecului fusese că remediul e în societate, nu în afara ei : în reforme, nu în credință mistică. E remarcabil că și Tolstoi și Dostoievski au avut o aplecare de a se refugia în religie, dar amîndoi făceau o tristă figură și arătau o mediocră poftă de triumf în fața unei asemenea soluții. Criticul emigrant de care vorbeam spune despre Cehov că „sufletul lui însetat și nostalgic aspira la o certitudine pe care credința singură o poate da".

Aici e toată confuzia, toată neînțelegerea. Desigur, leacul e credința. Dar nu cea religioasă, perfect neputincioasă aici. Insatisfacția unor Tolstoi sau Dostoievski, la fel de amărîți și după ce și-au administrat pretinsul medicament, e o dovadă că simplul creștinism nu este ceea ce ei căutaseră. Creștinismul este aici o sursă de confuzie. Găsim la rigoare, în creștinism, ceva pozitiv, dar asta în creștinismul primitiv și pur, cel pe care poate numai rușii l-au moștenit și care s-ar potrivi, întrucîtva, cu acea „credință logică" de care societatea contemporană are atîta nevoie. Iată ce spune Gogol, într-una din *Scrisorile* sale : „Îngăduința față de creatura decăzută e o trăsătură foarte rusească. Amintește-ți spectacolul înduioșător pe care poporul nostru îl oferă cînd asistă la deportați în drum spre Siberia. Fiecare aduce ceva din al său, care merinde, care bani, care mîngîierea unei vorbe bune. Nici o iritație contra criminalului. Și de asemenea nimic din acea poză romantică prin care facem din criminal un erou. Nu-i cere nimeni autograful sau portretul, lumea nu vine

la ei din curiozitate, cum face în Europa civilizată. Pe de altă parte, nu-i nici dorința de a-i dezvinovăți sau de a-i sustrage puterii justiției. E o simplă nevoie de a le mîngîia sufletul lor cel decăzut, de a-i reconforta ca un frate."

Melchior de Vogué, care a trăit, ca ambasador al Franței, mulți ani în Rusia, ne spune ceva asemănător : „Odată, mă aflam într-un han din Orel. Pe fereastră vedeam piața tîrgului. Tobele sunară și în mijlocul unui careu de trupe și mulțimi, se împlîntă un stîlp al infamiei, de care fură legați trei bărbați nenorociți, cu mențiunea păcatelor lor scrisă pe o tablă și atîrnată de gît. Acești ticăloși aveau o față foarte blîndă, foarte neștiutoare. Ei erau și foarte frumoși, așa, legați de coloană, cu capetele lor de Isuși slavi. Expunerea a ținut mult, clerul veni să-i binecuvînteze și cînd căruța îi luă înapoi spre închisoare, soldații și poporul se aruncară spre ei, copleșindu-i cu provizii, bani și plîngîndu-i din toată inima. În Rusia, scriitorul care vrea să reformeze oamenii procedează ca și justiția, prin demonstrație melancolică."

Este desigur ceva creștinesc în toate acestea, care a putut rătăci pe marii idealiști ruși pe căile religiei, cînd în realitate drumul adevărat altul era. Dealtfel, înșelarea nu-i numai aceasta. Creștinismul „demonstrației melancolice" nu are aproape nimic comun cu bisericile creștine de astăzi, și se înrudește mai degrabă cu umanismul laic al credințelor socialiste. Este ideea generoasă — și realistă — de a înlocui cuvîntul „vinovat" prin acela de „greșit". „Cu toți sîntem vinovați față de toți", zice un personal al lui Saltîkov Scedrin. Și femeia, care îl urîse toată viața, se aruncă atunci în brațele lui spunîndu-i : „Unchiule, ești bun, nu-i așa ? Spune ! Ești bun ?" Cuvintele unchiului fuseseră revelatoare. Vina e totdeauna împărțită între toți și nu-i niciodată nicăieri. Cu toții sîntem victime, cu toții sîntem „greșiți". Ne-a greșit o alcătuire omenească, greșită ea însăși. Sub o formă mai spectaculoasă ori mai ștearsă, sîntem cu toții o nobilă și cinstită specie de rataţi într-o societate unde nimeni nu putea da dintr-însul tot ce putea da. „Dintr-însul". Căci atributele adventice ale hazardului, avuția ori sănătatea, norocul sau privilegiile nașterii, toate acestea ajută nedreptatea și, mai degrabă frînează decît stimulează acea libertate — singu-

ra ce-și merită numele, libertatea de a scoate, din propria ta ființă, tot ce ea este în stare să dea lumii. Cuvîntul „ratat“ rezumă răul. Și răul e social. E o maladie de libertate. Scriitorii clasici ruși au pus degetul direct pe plagă, ca un medic care a știut găsi diagnosticul dar n-a găsit tratamentul.

Aș vrea, pentru a se pricepe mai bine importanța descoperirii, să facem un salt peste ocean, într-o țară unde toate aceste valori au o cu totul altă înfățișare, o țară care n-a cunoscut aristocrația feudală, unde cuvîntul „ratat“ poate că nu are obiect și unde funcționează singurul regim de capitalism aproape pur. Este republica Statelor Unite. Acum cîțiva ani, apăru o lucrare literară foarte profundă, sub învelișul ei frivol și umoristic. Este jurnalul intim al unei fete americane, agramată, frumoasă foc și iscusită în acea vînătoare după bărbați, care e un fel de talent național la femeile americane. Cartea a avut cel mai mare succes de librărie al anului. Eroina, între altele, povestește cum a făcut un voiaj în jurul lumii, finanțată de bogatul ei prieten. Voia să-și „completeze“ o cultură care nu existase niciodată, călătorind din capitală în capitală. Ajunsă la Viena, se interesă, ca de obicei, despre „omul record“ din acea localitate. Bravii vienezi rămaseră foarte perplecși. Ea le explică ce este un „om record“ și cum conținutul e indiferent, aci contînd numai dimensiunea fenomenului. După multă căutare, vienezii îi semnalară pe Freud. Eroina se grăbi să-l viziteze, mai ales că i se explicase că acest om descoperise în corpul omului ceva care se cheamă refulare și care e pricina tuturor relelor. Poate, își zicea ea, asta să fie și cauza durerilor ei de cap (bineînțeles consecutive abuzurilor de Whisky). Freud, conștiincios, o întrebă ce visează noaptea. „O fată ca mine — îi răspunse ea — cu nașterea mea aleasă (era orfana unor saltimbanci de circ de mîna a patra), cu educația mea îngrijită (cinematograf, magazine ilustrate, nuvele polițiste etc.), nevoită să mă apăr cu demnitate de sute de bărbați mitocani și lași (pe care îi stingea în cumpărături), o fată ca mine trebuie să gîndească și să se zbată atît de tare în cursul zilei, încît cînd mă culc, adorm buștean și nu visez niciodată.“ „Dar — o întrebă atunci puțin decepționat psihiatrul, vi s-a întîmplat oare să aveți

vreo dorință pe care să nu o puteți satisface ?“ „O fată ca mine, dintr-o familie aleasă etc., etc., socot că este de o elementară demnitate pentru mine și că este o ofensă inadmisibilă ca, atunci cînd doresc ceva, să nu lupt, așa fel încît nu mă las pînă nu fac pe persoana în chestiune să mi-l cumpere.“ Atunci — mai încercă odată în disperare de cauză, Freud : „Vi s-a întîmplat vreodată să vreți să ucideți pe cineva și să nu puteți ?“ „Aici — povestește distinsa noastră eroină — mi-a părut bine să-i pot face puțină plăcere bătrînului, care părea foarte supărat. Da, cînd am tras în dl. Robertson, care se purtase cu mine ca un măgar, cînd am tras, el a făcut nu știu cum, o mișcare la dreapta, ridicînd mîna și glonțul i-a trecut pe sub braț fără să-l atingă. Și după aceea a trebuit să cheltuiesc o avere cu toaletele, ca să pot, cu ocazia achitării mele de jurați, să-mi fac publicitatea pe care o persoană ca mine, dintr-o familie etc., etc. o merită.“ Aceasta numea ea „refulare“. „Iar dl. Freud — continuă jurnalul — a fost foarte impresionat de ce-i spusesem și a chemat pe toți asistenții lui și le-a explicat cu admirație că eu sînt un caz absolut anormal.“

Deosebit de ironia acestei judecăți despre medici, care numesc patologic pe pacientul ce nu prezintă anomalia din care ei își făcuseră o specialitate profesională, este în toate acestea un adevăr foarte profund de sociologie : într-adevăr, Statele Unite sînt o societate unde, într-o privință, nu prea există refulare freudiană. Reprezentantul permanent al refulării este ratatul, omul care, chiar ajuns, suferă de a nu se fi „realizat“ cu adevărat. Republica americană, în general, nu are ratați. Vagabondul fără slujbă e altceva decît un ratat. Cetățeanul cu slujbă e prea „posedat“ de trepidația vieții americane pentru a putea gîndi asupra lui însuși. Iar cel ce a ajuns foarte bine e cu atît mai ocupat cu cît a ajuns mai bine, și deci cu atît mai incapabil să se autoanalizeze. Iar cînd o face, este pedepsit de societate. Babitt plătește scump ciudata lui fantezie de a aspira la onoarea de a fi „ratat“. Societatea nu tolerează extravaganța de a „înghiți în sec“ pentru aspirații pe care le dezaprobă. Și dl. F. G. Babitt, în fața boicotului general, renunță să se mai considere un „neînțeles“. Eliminarea acestei categorii eminamente europene a ra-

tatului este o caracteristică a societății de „capitalism pur", cum este cel american, de capitalism fără istorie, fără complicații, fără greș. Antiteza acestei alcătuiri sociale este Rusia, Rusia țarilor. Acolo hoarda orientală, feudalitatea nobiliară, negustorimea medievală, industrialismul mecanizat, capitalismul financiar monopolistic, în sfîrșit toate tipurile istorice se găseau malaxate și într-o fierbere continuă, ceea ce a făcut din această țară prima în timp pentru izbucnirea revoluției anticapitaliste. În cursul secolului al XIX-lea, Rusia a suferit, condensate și reflectate ca într-o oglindă, toate contradicțiile istorice care în restul Europei se acumulaseră în curs de sute de ani pe îndelete și cu explozii parțiale, explozii care făceau funcție mai mult de supapă decît de catastrofă. Anatole France, care înțelegea multe, spunea în 1902, că nu Germania, cu toată puternica ei social-democrație, ci Rusia va fi țara unde va izbucni prima revoluție proletară. Într-un sens, Rusia era mai „coaptă" decît celelalte țări, căci nicăieri ca acolo fenomenul central, anume : nemulțumirea, nu era așa de tare resimțit. Nemulțumirea nu cuprindea numai pe sărac, ci și pe omul ajuns, care la prima vedere, n-ar mai fi avut dreptul să se plîngă. Oblomovism, „toska", „puterea întunericului", personaje crepusculare, creștinism laic tolstoian, toate acestea sînt suferințe care afectau mai cu seamă clasa posedantă, clasa care în alte țări se considera senin mulțumită. În Rusia țaristă, afară de brutele de la guvern, toți oamenii ajunși se socoteau ratați. Această categorie etică, în Rusia, atinsese o acuitate și o intensitate enormă. Literatura și-a făcut din asta principalul ei subiect. Sub formele cele mai variate, de la oamenii triști ai lui Cehov la cei exaltați ai lui Dostoievski, de la eroii lui Gogol, la cei ai lui Turgheniev, Tolstoi sau Gorki, toți pun aceeași problemă, care dă literaturii ruse un aer de familie, caracter de inedit, importanță universală și stil de profeție.

Personajele literaturii ruse sînt — cum zic sovieticii — totodată realiste și romantice. Căci ele descriu o realitate, dar o realitate în gestațiune, o realitate în bună parte : *viitoare,* o realitate, cum am propus să o numim : „de adevăruri viitoare". La vechiul personaj al ratatului găsim cel mai important poate din aceste adevăruri viitoare :

libertatea. Abia acum lumea înțelege că libertatea care nu e pentru toți nu se chiamă libertate. S-a uitat că această lozincă, atunci cînd s-a născut, nu era singură. „Liberté, Egalité", fusese deviza marii revoluții franceze. Despărțite, aceste cuvinte nu mai înseamnă nimic. Și libertatea pentru toți e mai întîi de toate libertatea „de a te realiza" pe tine, dreptul ca acel mult-puțin de care dispunem, să-l putem valorifica în cursul vieții. Nu în împărăția cerurilor, ci aici, pe pămîntul acesta, se găsesc uneltele ce vor permite omului să nu mai fie un ratat, să scape de tristețea și deznădejdea cotidiană, pe care o dă sentimentul că bogățiile din el nu le va întrebuința niciodată.

De la primele ei opere, literatura rusă a ghicit toate acestea și le-a spus Europei uimite. Erau problemele înseși ale acestei Europe. Erau, și mai sînt și astăzi. Nu este o întîmplare că în Rusia una din dogme a fost gratuitatea învățămîntului de toate gradele unită cu gratuitatea îngrijirii medicale, oarecum și ea de toate gradele. E calea cea mai directă pentru a da omului putința de a-și exploata exhaustiv toate resursele lui interioare, de a cuceri adevărata libertate. Învățătura cea mai paradoxală, descoperirea cea mai stranie adusă de literatura rusă a fost imensa nefericire a omului născut privilegiat. *În Occident privilegiatul nu s-a știut ridica pînă la înălțimile nefericirii,* în tot cazul mult mai rar ca acel din Rusia. La adăpostul tuturor grijilor, personajele vechii literaturi ruse se topesc totuși de disperare și plictiseală, fiindcă nu-s lăsate să „se realizeze". Societatea, chiar cînd pare că-l ajută pe om cu prerogativele ei de naștere și avere, în realitate îi face și mai vizibilă absența adevăratei libertăți. Aceasta e „toska", oblomovismul, marea tristețe zugrăvită de romancierii ruși. Glasul lor a fost ca o trîmbiță de alarmă și luptă, chemînd celelalte popoare ale lumii. Ele au recunoscut apelul. Au recunoscut dreptul unei țări mai înapoiate poate, în unele privințe, de a sta totuși la avangarda tuturor pentru cucerirea fericirii în libertate, a acelei „libertăți pentru toți", ce nu există încă și a unei „țări fără ratați", posibilă și, sînt sigur, foarte apropiată.

1945

THOMAS HARDY

Thomas Hardy n-a scăpat de mania ieftinelor catalogări. Confraţii săi din America, setoşi de glorie continentală, l-au împodobit cu frumoasa etichetă : „un Rousseau, mai puţin liric şi tot atît de arzător". Pentru ce ? Fiindcă compătimeşte cu jertfiţii alcătuirilor omeneşti ? Fiindcă vede în natură o mîngîiere ? Pentru că „o cunoaşte, iubeşte şi traduce ca un ţăran dublat de un pictor şi triplat de un poet" ? (F. Roz). Părerea noastră este că e cel puţin greu să se identifice un stoic cu un revoltat. Firmin Roz descoperă că *Wessex novels* nu sînt decît „transpuneri realiste ale tragediei antice" pentru admirabilul motiv că... personajele luptă cu fatalitatea ! — alţii, amintindu-şi că *Under the greenwood tree* are ca subtitlu : „scene rustice în felul şcoalei olandeze", nu au pierdut ocazia să-l boteze : „un Ruysdael în roman". Şi, astfel, rînd pe rînd, graţia fluidă a eroinelor l-a făcut Shakespeare (Annie Macdonald), amărăciunea inaccesibilului l-a prefăcut în Faust (Paul Margueritte), pentru a se dovedi, graţie umanităţii sale robuste şi adînci, un Dostoievski sau un Tolstoi (tot F. Roz), — rămînînd ca magistralele sale analize psihologice să-l facă să iscălească Stendhal, sau Boyer sau cine ştie cine.

Dar este timpul să părăsim pe toţi aceşti domni iluştri şi să vorbim puţin de romanele lui Hardy.

Personajele sînt reduse ca număr. Aproape toate eroinele sînt fete tinere. Aceasta, nu dintr-o predilecţie a autorului pentru vîrsta de 20 de ani, cum voiesc criticii, ci, poate, pentru că înţelegerea sufletului feminin sileşte pe romancier să ia pe eroine din primele clipe cînd fata începe să fie femeie. Îi va rămînea acesteia destulă vreme ca să îmbătrînească de-a lungul romanului. Astfel avem delicioasele figuri ale Barbarei *(Barbara)*, Elfridei *(Deux yeux bleus)*, Anne *(Le trompette major)*, Grace Melbury *(Woodlandres)*, Tess *(Tess d'Uberville)*. Nici una din ele, parcă prin definiţie, nu poate iubi, de la început, pe omul cu adevărat demn de aceasta. De unde, o clientelă de Don-Juani seducători şi frivoli, care le îndrăgesc numaidecît (Troy din *Barbara*, Alec d'Uberville, Fitzpiers din *Woodlandres*, Bob Loveday etc.). Umanitatea lui Hardy merge pînă acolo încît chiar acestor sportmeni ai dragostei le găseşte trăsături stimabile, (de exemplu, remuşcările romaneşti ale sergentului Troy).

Apoi vine armata de oameni cumsecade, dar încătuşaţi în formule consacrate şi într-o morală filistină ; astfel avem pe Jocelyn *(La Bien-Aimée)*, pe Knight *(Deux yeux bleus)*, pe Clym Yeobright, pe Nagel Clare *(Tess d'Uberville)* care îşi pun, şi ei, candidaturile la inimile eroinelor respective. Dar cer ceea ce nu se poate da de o fire sinceră şi dreaptă. Numai o ipocrizie puritană le-ar face în stare să făgăduiască, minţind, lucrurile imposibile pe care ei le reclamă. De aici drama sufletelor ce nu se pot înţelege, în ciuda dragostei însăşi.

În sfîrşit, către deznodămînt apar, în umilinţa lor triumfală, un Gabriel Oack *(Barbara)*, un Diggory Wenn *(The return of the native)*, un Winterbonne etc., robinsoni înţelepţi şi stoici care culeg ceea ce a mai rămas dintr-o dragoste pe care, la drept vorbind, numai ei o meritau.

Pe ici pe colo, scena este mobilată cu o plebe de oameni mediocri, care oscilează între o bonomie simpatică şi o beatitudine abrutizantă. Este de observat că autorul nu se îndură să-i dispreţuiască, nici chiar amical.

Lucru foarte original este tehnica graţie căreia tipurile sînt însufleţite. Se poate rezuma în trei procedee : acţiuni, peisaje şi disertaţiile autorului. Faptele eroilor sînt alese cu o neînchipuită delicateţe. Fiecare pas, fiecare cuvînt

rostit are darul să fie, în același timp, neașteptat, și totuși, tocmai acel care trebuia să fie.

Peisajele sînt foarte patetice, cînd pur descriptive cu mare lux de amănunte fine și ingenioase, cînd colorate cu puțin umor jovial sau ironie îndurerată. Hardy știe bine că natura nu are înțeles decît dacă e pusă în legătură cu oamenii care o mobilează, și cărora le servește de cadru. Ea înconjoară personajele ca un halo care le întregește conturul.

În sfîrșit, eroii sînt împroșcați cu aforisme de tot felul, pentru ceea ce nu se poate afla din fapte.

Astfel, ei pășesc, înfășurați ca într-o aureolă, într-un triplu nimb unde se suprapun, în straturi de curcubeu : acțiunile, apoi natura — în care ele se oglindesc oglindind-o —, apoi rezumatul sufletului, șoptit ca din cușcă de sufler și exprimat în sentințe. Acest întreit procedeu le dă o viață bogată și întreagă, iar nouă impresia că îi trăim ca pe noi înșine.

Multe din romanele lui Hardy sînt disertații asupra fericirii. Pretinsul pesimism ne dezvață de a crede că : „fericirea nu e de pe aici". E rară și anevoioasă de căpătat. Drumul îi este așternut cu dolii și hecatombe. Ca să o ajungem, ne trebuie o mare capacitate de suferință. După ce am îndurat mult de tot, ajungem la o răspîntie unde ne așteaptă o dulce oboseală care va topi în uitare și va toci nițel simțămintele legate de dramele de altădată. Vom găsi o delicioasă anestezie, un somn sănătos și reparator. Am ajuns la ceea ce etica elenă numea „stoicism". Atunci sîntem pregătiți. Putem aștepta. Dacă capriciul întîmplării ne aduce o licărire cît de plăpîndă de bucurie, contrastul cu nenorocirea prăpăstioasă de odinioară o va preface în soare luminos. Este cazul lui Oack *(Barbara)* ; este și cazul Barbarei ; este și acel al lui Philotson *(Jude l'Obscur)*. La ei, capacitatea de suferință este umplută. Barbara are nevoie de somnul moral care uită.

Temperament special, întîmplări anume întortochiate, apoi venite tocmai în clipa oportună și poate unică. Condiții grele de împlinit. Winterborne *(Woodlandres)* se oprește la prima etapă, la o resemnare plină de bunătate.

Astfel moare ca un Robinson, capabil în lucrurile sufletului să-și fie de ajuns lui însuși.

Alții nu pot ajunge nici aici. Jude sau Sue vor vedea năpădind și îngrămădindu-se peste biata lor existență cadavre, furtuni, catastrofe, dispreț, decepții ; dar niciodată sacul de dureri nu le va fi plin. Sînt astfel prăpăstii de suferințe fără fund, unde nici moartea nu mai e o soluție. Ea este singura pentru Tess *(Tess d'Uberville)* și pentru Bolwood *(Barbara)*.

Trebuie să adăugăm că această fericire care, după multă trudă, s-ar putea cîștiga, se mărginește la oamenii care au plătit birul de suferință tristului privilegiu de a gîndi și simți. Existențele vegetative ca ale unui Coggan *(Barbara)*, Fairway, Cantle *(Return of the Native)* nu o vor cunoaște niciodată.

O altă problemă, deopotrivă de pasionantă, este cîteodată neînțelegerea radicală, nepătrunderea veșnică și fără leac a două suflete, chiar cînd le unește o mare simpatie și asemănare. Acel „malentendu" originar și transcendental, va sfîrși prin a se așeza între oameni. O explicație, care să lămurească, să limpezească ceața, devine cu neputință. Sîntem baricadați cu blindaje opace care ne osîndesc la acea înfricoșătoare „singurătate" pe care o cîntă Sully Prudhomme. Jude și Sue s-au străduit să o ocolească. Ori de cîte ori era vorba să se căsătorească, îi cuprindea o spaimă nespusă, convinși că două existențe nu vor face niciodată una singură. Și fiecare, atunci, lua calea pe care, credeau ei, le-o croise soarta. Între cele două drumuri se săpa prăpastia. Prăpastie care nu va cruța nici pe Elfride *(Deux yeux bleus)*, nici pe nefericita Tess.

Cărțile lui Hardy sînt pline de idei profunde. Amintesc una, în treacăt : teoria omului superior. Este vorba de Jude și iubita sa Sue. La începutul povestirii, Jude ședea pe o grămadă de gunoi și privea la asfințit. Avea vreo 10 ani și : „nu simțea deloc nevoia să crească, să se facă mare". Într-adevăr, omul superior crede că trebuie să ignore evoluția. Jude își va schimba caracterul, își va preface felul de viață, își va renega crezul, își va spori patrimoniul, își va îmbogăți cunoștințele ; va ajunge în starea de degradare în care îl găsește moartea, dar Jude va rămîne tot același. Bogăția nu-l îmbogățește, după cum

degradarea nu-l coboară. E foarte dramatică ascensiunea în sens invers la acel „cuplu hipersensibil", cum îl numește autorul. Sue debutează cu o detașare voltairiană și caută să dezrobească pe Jude de visurile în care credea încă. In momentul însă cînd reușește, ea va fi aceea care nu-l va mai putea urma. A căzut, definitiv, pradă exaltării. De acum va crede în tot ce disprețuise. Dar chiar și după această epuizare a cupei vieții, nu s-a schimbat nimic în ei. Amîndoi rămîn aceiași, ca în primele zile în care au avut trista fericire să se cunoască.

E greu de definit genul literar în care sînt scrise cele 18 volume de *Wessex Novels*. Nu sînt nici picturi de moravuri, nici romane de aventuri, nici descripții, nici chiar toate acestea la un loc ; s-ar putea spune că sînt romane unde acțiunea, fără să lipsească, este indiferentă ; este un roman prin excelență psihologic, în înțelesul cel mai bun și anti-Bourget al cuvîntului.

Lucru amuzant, dar deloc ciudat. Critica franceză, cu acea miopie pentru tot ce nu e producție din țara sa, nu a scăpat prilejul să facă, din două minunate calități, două motive de învinuire.

Hardy nu prea pune preț pe verosimilitatea întîmplărilor. Găsim la el aceeași intrigă puerilă ca în Shaw sau Ibsen, aceleași sfori ca în Molière, aceleași situații puse cu mîna ca în Balzac. La toți aceștia personajele vin, aduse de împrejurări imposibile, pe aceeași scenă, foarte strîmtă, unde își spun rolul, parcă tocmiți de autor. Și totuși, artificialitatea procedeului nu supără.

Firmin Roz însă se supără. Ca și criticii care declarau, superbi, despre Bernard Shaw : „ce n'est pas du théâtre", F. Roz îl acuză pe Hardy de „novelist of sensation" și declară că „convenția are și ea o margine". De acord. Dar să căutăm tocmai această margine.

Între presupusul părinte ceresc și noi, va fi totdeauna o diferență. Activitatea noastră nu poate crea dintr-o bucată. Cei mai răsfățați printre copiii talentului vor fi siliți să se mărginească cu cioburi, cu crîmpeie. De aici caracterul fragmentar și intermitent al producțiilor artei.

De aici structura de mozaic cu care trebuie să se mulțumească cei mai năprasnici creatori. Dacă vrem verosimilitate absolută, trebuie să sacrificăm aprofundarea caracterelor, și invers. Avem de ales între fapt divers și eroi viabili. Cred că nu este nici o îndoială asupra sensului în care vom hotărî.

Vom lua un hilot al imaginației noastre, și-l vom instala succesiv în întîmplări cît mai diferite :

Ainsi font, font, font
Les petites marionnettes,
Ainsi font, font, font
Trois petits tours
Et puis s'en vont.

Iată sarcina grandioasă și mărginită a scriitorului. Cît despre sus-pomenitele „evenimente", nu sîntem datori să le legăm, ci numai să le întrebuințăm.

Vine însă un moment cînd totul se schimbă. De unde pînă atunci verosimilitatea era secundară, devine, deodată, o dogmă.

Ajungem la o distincție, după părerea mea, capitală în estetica literară : există împrejurări exterioare personajelor, și altele emanate din, determinate de înseși caracterele acestora.

Primele nu au nevoie să fie coerente și logice. Poate, chiar, mai bine, să nu fie. Hazardul cel mai fantastic e o problemă a lumii noastre și nu a alteia. Apoi, dat fiind că „le vrai peut souvent n'être pas vraisemblable", ar fi timpul ca între acestea două să începem să preferăm „le vrai". Realitatea e adeseori absurdă. O poveste cu cît mai mult „deus ex machina" este cel mai fericit simbol al ciudatei și capricioasei noastre realități.

Cu totul altfel stau lucrurile cînd e vorba de întîmplările din categoria a doua. Ele sînt consecințele caracterului personajului. La ele verosimilitatea ia proporții de datorie. Parcă atunci autorul însuși ne-ar șopti : „băgați de seamă ! acum totul se numără. Fiecare mișcare, fiecare cuvînt, fiecare clipă de tăcere, fiecare hotărîre, fiecare bătaie a pulsului au o însemnătate și o repercusiune incalculabilă". Acum artistul a devenit zgîrcit și precaut. Își cîntărește vorbele, se tocmește pentru fiecare slovă.

Dar momentul se consumă. Eroul a spus ce avea de spus. Pentru a provoca un alt asemenea moment, se va recurge, din nou, la intriga exterioară, cu multele ei „neverosimile“ adevăruri.

Tot F. Roz reproșează lui Hardy „glosele scolastice, sentințele filozofice și reflecțiunile sociologice“ cu care își împodobește povestirea. În acest scop, citează un pasaj din *Woodlanders* unde, zice d-sa, Hardy prăpădește farmecul frumoasei figuri a lui Grace Melbury, numind-o : „o reductio ad absurdum a tuturor încercărilor de a face cunoscut sufletul femeii“. Aceasta ne readuce la ce spuneam mai sus cu privire la tehnica de romancier a lui Thomas Hardy. Este foarte originală ideea sa de a înlocui uneori analiza cu aforismul. De multă vreme, romancierii practică discutabilul obicei de a se instala în forul interior al personajului, pentru ca, de acolo, ca Dumnezeu-Tatăl, la judecata de apoi, să ne spună tot ce gîndește eroul. Într-o estetică onestă, asta ar trebui interzis. Cititorul nu poate ști dacă autorul minte sau spune adevărul. Ce se petrece în forul interior al personajelor trebuie să rezulte din fapte pe care le va înțelege, și le va explica, și le va interpreta cititorul, marele public. Hardy a simțit asta. De aceea, din cînd în cînd, pasează mînă acestui „mare public“. Îl pune pe el să-și dea părerea cu privire la ce se petrece în sufletul personajelor. Acest „mare public“ are felul său preferat de exprimare în proverbe, zicale, aforisme, maxime. Acesta e alfabetul lui. Iată de ce pare foarte potrivit ce face Hardy cînd înlocuiește din cînd în cînd analiza cu aforismul. O savuroasă inovație în tehnica romanului. Cititorul intervine aici de două ori. Aforismul, aici, nu e verdict, ci doar o simplă propunere. Verdictul ultim îl va da (sau nu) un alt cititor, care poate, va veni cu o altă interpretare. O competiție între cititori va fi curiosul, interesantul efect al acestui original procedeu de romancier.[1]

[1] Compară cu cele spuse în studiul *Un roman în cugetări* din acest volum, p. 143 și u.

Traducerile în limba franceză ale povestirilor lui Hardy sînt făcute într-o franțuzească, bineînțeles, impecabilă. Totuși, pe mulți francezi i-am auzit exclamînd : „mais, ça n'est pas du français !“. Probabil pentru că faptele sufletești descrise de Hardy nu se găsesc des în povestirile franceze. Par a avea un sunet insolit, străin. Limba franceză parcă ar suferi un fel de deznaționalizare. Dar dacă, pe de altă parte, una din misiunile marilor scriitori este și o internaționalizare a limbilor, atunci Hardy, care a dat unei limbi străine prilej de a se depăși pe sine, poate intra în familia marilor scriitori.

Viața românească, an. XII, nr. 2, aprilie 1920.

ROMANUL ENGLEZ ÎN ROMÂNIA

De cîțiva ani apar în librărie volume groase de peste 500 pagini, romane traduse din limbi străine, îndeosebi din englezește. Înainte vreme, traducerile aveau format mai redus. Bătrîna și atît de utila „Bibliotecă pentru toți" exprima nevoia de cultură a populației ce nu cunoștea limbi străine, iar dimensiunile mici ale broșurilor erau pe măsura capacității de concentrare intelectuală a cititorului începător. Și iată că acest candidat la cultură și-a sporit puterile și și-a ridicat standardul de efort mintal. Traducerile de 500 pagini ne sînt mărturie. Fapt îmbucurător peste măsură. Cu atît mai mult cu cît romanele englezești (căci ele constituie majoritatea acestor traduceri) sînt prețioase și prin conținutul lor moral.

Romanul e o artă mai ales englezească. Marea Britanie are nu numai prioritatea cronologică, dar chiar și pe aceea a calității. Acest gen literar *tarde veniens* a apărut pentru a împlini o dublă funcțiune. La un moment dat s-a simțit nevoia să se zugrăvească vieți întregi. Teatrul și povestirea nu se ocupau decît cu episoade, momentele fragmentare și oarecum culminante din biografia unui personaj. De aici caracterul lor, mai artificial. Este totdeauna ceva violent, ceva excesiv și paroxistic într-o nuvelă sau într-o dramă. Se face un fel de alegere printre întîmplări, se alege o răscruce mai importantă, care ni se arată ca mărită cu lupa. Pe cînd într-un roman, ni se prezintă o existență întreagă, unde faptele tragice și cele neînsemnate se întrepătrund. Așa cum este și în viața reală. Per-

sonajele nu mai sînt eroi, ci oameni pur și simplu. Aceasta permite scriitorului să se ocupe, nu numai de ființe excepționale, ci și de sufletele umile. Apariția romanului a făcut pe Maeterlinck să pronunțe cuvintele „tragique cotidien", formulă de compromis între estetica literară veche, care nu tolera decît personaje „interesante", și cea nouă, adusă de roman, care considera „interesant" orice personaj de pe lume.

Așadar rolul principal al romanului a fost de a picta biografii integrale, de a aplica, fără s-o știe, imperativul kantian : „consideră pe om ca pe un scop în sine".

Organul creat de noua funcțiune avea, la rîndul lui, să creeze alte funcțiuni secundare. Ca să zugrăvești asemenea biografii integrale, vechile corsete erau prea strîmte. Romanul — și e prima lui caracteristică tehnică — nu are limită în timp și spațiu. Un roman are voie să fie în oricîte volume. Thibaudet observase cum toate genurile literare sînt limitate ca dimensiuni. Teatrul, sonetul, nuvela, discursul, poemul, basmul, oda nu pot depăși un anume număr de pagini sau minute. Romanul, el, e liberat de toate aceste sarcini. Durata depinde de subiect, depinde de cîtă vreme îi va trebui autorului ca să ne dea o priveliște de „viață întreagă". Cartea se va termina numai atunci cînd cititorul va fi făcut cunoștință cu toate înfățișările unui suflet omenesc.

Avînd la dispoziție un instrument tehnic atît de fecund și suplu, scriitorii au profitat de ocazie pentru a turna, în noul și încăpătorul calapod, tot ce nu putea intra în vechile tipare existente. Un Proust, un Alain, un Cocteau, un Morand dau formă fizică de roman gîndirilor celor mai diverse.

Romanul este ușor abătut de la drumul său originar. Devine o nuvelă ceva mai lungă, cugetări filozofice romanțate, maxime incarnate, idei politice ori morale deghizate în personaje. De vreme ce romanul n-are reguli, orice soi de inspirație poate fi turnată în această ospitalieră matrice.

Astfel asistăm azi la prosperarea a două feluri de romane. Există romane ca să zicem așa „formale", unde numai aspectul material ține de roman, unde însă conținutul psihologic ține sau de discurs, sau de eseu, sau de orice

alt gen posibil. Și există scrieri care-s romane prin conținutul lor. Acest conținut e totdeauna același. E vorba de a ni se prezenta un om, așa cum l-a făcut Dumnezeu, cu sufletul lui simplu ori complicat, sau mai bine zis totdeauna complicat, căci la sufletele așa-numite simple avem mai de grabă de a face cu confuzie decît cu absență de complicațiune.

Sarcina artistică a celor ce zugrăvesc personaje șterse e mult mai spinoasă și mai subtilă. Literatura debutează cu povești de semizei. E mult mai ușor să deștepți interes cînd te ocupi cu faptele lui Ahile sau ale lui Rolland. Țin minte cum, odată, soția unui diplomat român, căreia îi recomandasem un splendid roman de Herbert : *Water Gipsies*, mi-a declarat decepționată că i-a fost imposibil să se pasioneze pentru aventurile psihologice ale unei simple servitoare... (căci era vorba de sfîșietoarea dramă a unei ființe delicate și doritoare de frumos, care luptă zadarnic pentru a se ridica deasupra barierelor clasei sale). De asemeni cît de mulți sînt aceia care găsesc plicticoasă capodopera lui Sinclair Lewis, fiindcă primele 150 de pagini descriu, gînd după gînd, faptă după faptă, tot ce i se întîmplă în 24 de ore d-lui G. F. Babitt. cel mai mediocru individ din Statele Unite.

E de asemeni curios cum marele pictor al banalității, Cehov, nu îndrăznește să recurgă la roman, ci preferă să transforme vechiul gen al nuvelei, inversînd oarecum procedeele clasice. În loc să aleagă, din viața unui om, momente de interes culminant, el fixează, dimpotrivă, momentele cele mai neînsemnate, cele mai cotidiene, momente tocmai în care biograful clasic ar spune că nu se petrece nimic. Asupra acestor clipe cenușii, Cehov proiectează farurile analizei sale. Și dramele care ies atunci la iveală devin înfiorătoare, căci sînt dramele permanente, pe care omul le poartă, o viață întreagă, în sufletul său, tragedii congenitale și cronice, vechi cît însăși existența lui, și nu aduse de hazardul întîmplărilor înconjurătoare. De aici impresia aceea paradoxală și unică pe care o are cititorul poveștilor lui Cehov : el se pomenește, după treipatru pagini, că cunoaște, întocmai ca pe a sa proprie, viața unui om, că o cunoaște pînă și în cele mai mici de-

talii și — iarăși ca și cînd ar fi vorba de el însuși — că o cunoaște nici el nu știe bine de cînd și de unde.

De asemeni este caracteristic cum la aurora romanului francez, Flaubert, care a scris mai multe romane după canoane ortodoxe, recurge, cînd a vrut să zugrăvească „un coeur simple", la o tehnică oarecum intermediară între nuvelă și roman.

O altă curioasă influență secundară a romanului asupra „evoluției genurilor" a fost apariția „biografiei romanțate", unde autorul parcă se căznește să ascundă faptele răsunătoare ale personajului sub o mare adunare de fapte private, banale, comune tuturor muritorilor. Parcă vrînd să reabiliteze pe omul culpabil de a fi avut o viață mai spectaculară ca alții, scriitorul își împodobește personajul cu tot ce, la el, fusese asemănător unui om „ca toți oamenii".

Așadar, romanul, odată apărut, produce o întreagă mișcare literară. Tehnica lui liberă și suplă îl face să devină receptacolul a tot soiul de conținuturi destul de străine. Pe de altă parte romanul și-a dezvoltat, totuși, în cele mai variabile moduri, tema sa fundamentală : descrierea de biografii integrale, zugrăvirea exhaustivă a unei vieți de om, a oricărui om, chiar a celui mai neînsemnat și mediocru — și poate mai ales a acestuia din urmă.

Sărăcia de romane a literaturii românești, contrastînd paradoxal cu marele număr de romane „pur formale" apărute în ultimele decade, este ușor explicabilă.

Literatura noastră a avut poeți, nuveliști și dramaturgi străluciți. În schimb, romanele adevărate se pot număra pe degete. Și printre ele, de pildă nu se pot număra poveștile lui Sadoveanu, care-s magnifice poeme în proză, legende contemporane, epopei moderne — dar nicidecum romane, în ciuda dimensiunilor lor „polytome".

Dealtfel, romanul, tocmai fiindcă e dezrobit de reguli dimensionale, tocmai fiindcă poate fi oricît de lung, poate de asemeni să fie oricît de scurt. Avem, în această privință, un caz unic în istoria literaturii universale.

Acum mulți ani în urmă, apărea în *Viața românească* o povestire de Agârbiceanu intitulată : *Fefeleaga*. Avea mai puțin de zece pagini. Și era, cu toate acestea, un ro-

man. Nici o asemănare cu genul nuvelei. Ni se zugrăvea, de la naștere și pînă la moarte, viața unui om, a unei țărănci din Ardeal ; o viață sfîșietor de tristă, prin monotonia, singurătatea și mediocritatea ei. Un suflet încărcat și confuz, dar unitar și nespus de nobil. După lectură, cititorul simte că a trăit șaizeci de ani, că i-a trăit încet și penibil, împiedicîndu-se de fiecare din clipele ce compuseseră lungile și grelele zile ale Fefeleagăi.

Este, cum spuneam, un fel de cap de operă al literaturii universale, o bucată de o originalitate unică și de o frumusețe morală neîntrecută. Dar ceea ce vrem să reținem aici e caracterul ei formal. *Fefeleaga* e mai scurtă decît o nuvelă. Și totuși este un roman. Unul din puținele romane din literatura noastră.

Pentru cine-i învățat a judeca marxist, penuria de romane românești e perfect explicabilă. Arta e reflexul unei situații morale generale, care la rîndu-i oglindește starea economică a societății. Arta exprimă ideologia ambiantă, iar aceasta traduce fidel raporturile de forțe dintre clase.

Ca să existe romane, este nevoie nu numai de romancieri, dar mai ales de cititori de romane. Se numește cititor de romane un cetățean capabil de a găsi interes în acea operație foarte superioară care consistă din a părăsi un moment propria noastră personalitate, pentru a ne muta, cu arme și bagaje, în personalitatea altuia, și asta nu numai cînd e vorba de un erou prestigios, ci mai ales cînd e vorba de suflete nenorocite și fără strălucire. În țările unde lupta socială e slabă, și unde fiecare dorește să cerșească un mic privilegiu, lectura preferată e aceea a romanelor polițiste sau a biografiilor romanțate. În ambele cazuri ne identificăm, cu plăcere, eroilor al căror noroc se trage din avantajele nașterii sau ale unei îndrăzneli penale. Acești cititori vor gusta de asemeni comediile, căci acolo este vorba de sforării și succese, categorii morale care de asemenea plac cetățeanului cu simț civic neevoluat.

Afară de acestea, în țările înapoiate, sufletul oamenilor este un mozaic de idealuri contradictorii. Se numește lichea — și e singura definiție științifică a cuvîntului — omul capabil a crede, sincer și mai ales instantaneu —

orice, dar absolut orice i-ar putea produce beneficii de carieră sau de avere. Este o stare de perpetuu provizorat mintal, entuziastă și quasisinceră. Sufletul acestor oameni are o structură asemănătoare aceleia a pantalonilor lui Arlechin. Este compus din petece, unele mai vechi, altele mai recente, din care nici unul nu se potrivește cu celelalte.

În asemenea condițiuni, cum ar putea exista cititori de roman ? Obiectul romanului este descrierea omului cu suflet unitar, cu crez omogen. Desigur, psihologia oricui e plină de tendințe contradictorii. Dar un om adevărat, tocmai, luptă, toată viața, să pună de acord aceste inevitabile contradicții. Reușita, sau măcar încercarea de a face asta dă sens și gravitate existenței noastre. Romanul tocmai se ocupă de acest subtil și dramatic proces. Îl regăsește, egal de interesant, în toate conștiințele, și mai ales în conștiințele umile. Și atunci, cum putem noi cere ca un astfel de interes să existe la oameni care, departe de a se strădui să concilieze, în forul lor interior, apucături și porniri divergente, se căznesc, dimpotrivă, să uite, total și vesel, orice s-a făcut în timpul guvernării precedente...

Desigur, găsim în țările înaintate mulți cititori de romane care se topesc de simpatie literară pentru oamenii de rînd ce populează romanele. Dar, imediat după terminarea lecturii, ei vor arbora la loc ferocitatea lor obișnuită, și vor continua să-și trateze semenii ca unelte, ca marfă de consum, ca instrumente de cîștig. Decît, este totuși foarte mult dacă ei, din mijlocul acestor egoiste operații, s-au știut zmulge o clipă pentru îndeletniciri mai umanitare. Este vama pe care o plătesc unei ambianțe morale de justiție și de revoltă socială. Ipocrizie — se va spune ? Poate. Ipocrizie în sensul în care ea este „l'hommage que le vice rend à la vertu". Important e că un început de virtute există ; că societatea își are deja constituite forțele destinate a răpune cîndva egoista mentalitate de clasă.

În România, burghezi confortabili, mitocani cu suflet confuz și incoerent au început a cere romane englezești. Cantitatea enormă de traduceri o atestă. Și este un semn

nespus de îmbucurător. Același cititor, care a lăsat odinioară să-i treacă neobservat un cap de operă ca *Fefeleaga* lui Agârbiceanu, este dispus azi să-i placă *Sarn* de Mary Webb. Este aici o întreagă revoluție. Desigur, el continuă să consume cu delicii colecția de „șapte lei" și revistele genitourinare ale lui Tănase. Dar paralel cu asta, simte o presiune din partea societății și a istoriei, care îl face să se aplece cu interes asupra ființelor necăjite din romanele englezești.

Căci, încă o dată, romanul este un fenomen englez. În țara lui *habeas corpus,* în țara unde cenzura opiniilor nu a existat nici chiar în momentele din 1940 ale războiului ; în țara unde calomnia se pedepsește fără milă, și unde mila e un preventiv contra încercărilor de calomnie ; în țara unde mai mult de jumătate din veniturile statului se compun din impozite directe asupra bogaților — în țara aceasta a respectului pentru om, a trebuit să se formeze genul literar al romanului.

Numaidecît după asta, romanul s-a dezvoltat în Franța și Rusia. În Franța fiindcă această țară era, după Anglia, cea mai evoluată democraticeşte. În Rusia, pentru că, în ciuda regimului autocrat, interesele poporului erau conduse activ de o intelectualitate generoasă, recrutată din toate clasele, dar care lupta pentru una singură : aceea a năpăstuiților.

Romanul este un gen literar indisolubil legat de anumite condiții economice și sociale obiective. El presupune o stare politică și materială care să fi făcut posibil acel sentiment nespus de înalt : interesul pentru altul, considerarea — cum spunea Kant — a omului ca un scop în sine.

De cîțiva ani — și mai ales în perioada sumbră de apăsare morală a celor trei dictaturi — au apărut în România traduceri din aproape toți romancierii contemporani de limbă engleză : Rosamond Lehman, Mary Webb, Somerset Maugham, Cronin, Llewelyn, Stribling, Steinbeck, Baring, Dreiser, Radclyffe, Hall, Clemence Dane, Pearl

Buck, Margaret Kennedy, Daphné du Maurier, Margaret Mitchel, Charles Morgan, Sinclair Lewis, Aldous Huxley, Joseph Conrad, John Galsworthy, Faulkner, O'Flaherty, Knight, London, Knittel, Elizabeth Goudge. În această întîmplare trebuie să vedem nu numai o sporire a preocupărilor culturale, dar și un început, timid însă real, de deșteptare a simțului moral.

Viața românească, an. XXXVII, nr. 5-6,
mai-iunie 1945

ROMANUL „WESTERN“

Far-West-ul, Depărtatul Apus, este cel mai romantic episod din istoria universală. De aceea descrierea lui nu e mai niciodată istorică, ci romanțată. Falsificarea faptelor de dragul senzaționalului și extravaganței este așa de firească încît ea se face uneori chiar de față cu însuși eroul falsificat. Un Wyat Earp, un William Cody (Buffalo — Bill) asistă neputincioși la denaturarea propriei lor biografii. Ba chiar (e cazul lui Buffalo-Bill) va deveni el însuși complice, făcînd pe actorul în piese care îi povesteau biografia, judecîndu-și propriile sale aventuri imaginare.

Spre deosebire de toate cărțile și reportajele asupra acestei epopei, lucrarea lui Joë Hamman e strict istorică. Și mai este și o lecție pentru cei ce nu știu încă bine că realitatea are uneori mai multă imaginație decît închipuirea oamenilor. Detaliile cele mai savuroase din cartea lui Hamman nu au fost exploatate (probabil nici cunoscute) de autorii nenumăratelor filme Western.

Numele Joë Hamman să nu ne înșele. Autorul e francez. Și încă nici măcar emigrat. Tatăl său venise în 1904 în Statele Unite să facă o expertiză de tablouri și micul Joë (pe atunci încă „Jean“ fuge de acasă și ajunge în Montana. N-a emigrat. A evadat.

Dealtfel, în actul II al acelei drame care a fost nașterea națiunii americane, ctitorii nu mai erau anglo-germani ci slavo-latini. Personajele cele mai romantice, mai fanteziste ale acestei vaste aventuri erau mai ales francezi,

elvețieni, spanioli : marchizul Charles de Pindray d'Ambelle, contele de Rousset-Boulbon, Lola Montès, contesă, cîntăreață, amantă a unui rege, vitează (se bătea în duel contra oricărui bărbat), mîndră (intra furioasă într-un local unde se găsea un gazetar care o supărase și pe care îl snopea în bătaie cu cravașa).

Dacă Estul, adică pămîntul **celor „treisprezece republici“** ale Războiului de secesiune a fost opera englezilor și altor emigranți de neam germanic, în schimb Middle-West-ul și Far-West-ul au fost create de popoarele slave și mai ales latine. Ele au produs cea de a doua tranșă a emigrării. „În cursul unei singure generații (1880 — 1913)“ scrie un istoric francez, Francis Délaissis, acești slavo-latini au realizat „o migrație prodigioasă care depășește cu mult, ca volum și iuțeală, tot ce se văzuse pînă atunci. Un fleac par, alături de ea, năvălirile barbare care timp de cinci secole au adus pe slavi și pe germani pînă pe țărmurile Mediteranei, sau mișcarea înceată a tătarilor în Europa între veacurile X și XVI.“ Și, observă cu mirare acest cronicar : „totuși, istoricii contemporani de-abia dacă semnalează faptul, fără a indica vreodată cauzele și formidabilele lui consecințe.“

Și iată că istoricul mult așteptat a sosit. Cartea lui atinge toate aspectele unei aventuri unice în lume. El nu este un gînditor. Dar faptele aci filozofează singure. Faptele arată ciudatul amestec de progres și barbarie, de mîndrie democrată și sălbăticie bestială care conviețuiesc în sufletul făuritorului acestei uimitoare Americi. Cu cîtă înduioșată naturalețe Joë Hamman povestește pățaniile „nefericiților din Caravana Donner, blocați la poalele Sierrei de o furtună de zăpadă și constrînși (sărmanii !) să omoare ca să-i mănînce pe cei doi indieni care le serviseră drept călăuze“. Alături de asta, acte de profundă umanitate. De pildă, nu se pomenea să nu se ridice și transporte toți răniții dintr-o bătălie. E drept că adesea și animalele dădeau dovezi de filantropie. Astfel se trezeau drumeții unei caravane cu sosirea unui măgar singuratic care le făcea semne misterioase, adică nu chiar așa de misterioase, căci toți înțelegeau că fidelul dobitoc cerea ajutor pentru stăpînul său grav bolnav.

Amuzant amestecul de spirit capitalist practic și imaginație romantică la acești aventurieri. Dealtfel aventură înseamnă deopotrivă energie și fantezie. Un emigrant, nemulțumit de talentele de hamal ale catîrilor, s-a gîndit la un animal mai voinic și a importat o herghelie întreagă de cămile din Africa. Ele serveau nu numai la transport, dar și la irigația unor terenuri foarte fertile dar așezate la zeci de kilometri de orice apă. Animalele erau duse acolo și lăsate să bea pînă nu mai puteau. După aceea erau readuse acasă, așezate frumos la umbră, cu o căldare mare lîngă ele. Gîdilate la omușor cu o nuielușă, ele restituiau cei 40 de litri de apă ingurgitați. Și astfel pămînturile deveneau o a doua vale a Nilului.

Cîteodată amicul nostru catîrul devenea, fără voia lui, inginer prospector. Hamman citează cazul cînd, nemulțumit de captivitate, rebelul animal își rodea priponul și o lua razna pe cîmp. Stăpînul fugea după el și arunca în el cu pietre. La un moment dat, uitîndu-se mai bine la acele pietre, constată indicii aurifere ! Și astfel, actul de nedisciplină al măgarului transformă pe stăpîn în milionar !

Cei ce vizionează azi un Western plin de cai care galopează în toate direcțiile, se vor mira desigur, aflînd că aceste animale nu existau pe noul continent și că au fost aduse de europeni. Aduse în așa de mare cantitate, încît au avut putința, din domestice, să devină din nou sălbatice. În cursul bătăliilor cu Pieile Roșii, care erau dese, caii liberați de cavaler o luau razna care încotro și, exact ca oamenii, „colonizau", se constituiau în comunități cu legi foarte sociale. Conducători umani pot lua lecții de conducere de la acei cai-șefi, de la monarhii de herghelie, de la arta lor de a porunci, de la talentele lor organizatorice și de la disciplina obținută.

Ceea ce atrăsese dincolo de ocean pe slavo-latinii care, în cursul unei singure generații ridicaseră populația Statelor Unite de la 30 milioane la 140, fusese ispita unei vieți capitaliste. Pare curios să vorbim de capitalism în acel Far-West bazat mai ales pe vînătoare, pe dibuiri de drumuri prin locuri fioroase și inaccesibile. Cu luni întregi, cu nopți dormite în corturi, cu vieți întregi de umblet de colo pînă colo, acest nomadism, acest trai lipsit

de confort, aceste primejdii naturale, cu oameni mîncați de fiare, cu oameni uciși de trăsnet, cu oameni înghețați, sau atunci asfixiați în hoitul de bizon unde se adăpostiseră de viscol și care, din pricina gerului se strînsese și se închisese ca o ușă întemnițînd pe victimă, toate acestea seamănă mai mult cu vremurile barbare ale cruciadelor decît cu o civilizație capitalistă. Și totuși, nu se înșelau aprigii cow-boy și trapori și căutători de aur, și întemeietori de ranch-uri cînd căutau acolo viață „capitalistă". Ei veneau din țări unde persista economia medievală a servajului, acele — cum zice Sombart — „neue Forme der Hörigkeit", formele moderne ale iobăgiei. Ei căutau pămînt și în genere îndeletniciri unde tot ce produce omul să fie vîndut și cumpărat pe piață ; unde agricultura este nu patriarhală, ci comercializată, unde întreaga viață se bazează pe „calea de comunicație". Nomadismul acestor oameni nu era arhaic, ci ceva foarte modern ; era importanța acordată *circulației* și *vitezei*. Zeci de mii de kilometri erau străbătuți, călare, în timpi record. Se mînau cirezi imense de vite la o alură de 6 kilometri pe oră ; într-o singură zi se așezau 16 kilometri de șine, în cîteva săptămîni se construia un oraș, orașele „ciuperci" cum li se spunea ; averile se suiau și se prăbușeau cu o iuțeală vertiginoasă ; faimoasa Baby Doe, care cheltuia zece mii de dolari pe săptămînă, moare înghețată într-un bordei ; riscul în afaceri, cu corolarul său — pariul —, înfloreau. Cînd încep să se navigheze pe vase cu aburi, o adevărată frenezie a vitezei cuprinde pe pasageri. Se pariază sume colosale pe întrecerea între două vapoare, pariuri care duceau uneori la catastrofe, la forțarea mașinilor, la explozia cazanelor și înecarea vasului, fără ca asta să descurajeze pe pariori. Din orice, omul din Far-West făcea o competiție. Astfel a rămas celebră întrecerea între un tren și o căruță. A învins de data aceea căruța. Dar asta n-a împiedicat generalizarea rapidă a drumului de fier. În 1830 America poseda 27 de kilometri ; în 1860 dispunea de 50 de mii kilometri de cale ferată, construiți în mijlocul primejdiilor de tot felul, atacuri din partea Pieilor-Roșii sau a bandelor albe de desperados. Indienii nu urmăreau jaful, cît nimicirea unui rival și uzurpator al unor terenuri care la aparțineau de milenii. Ceea ce furau

ei era mai ales tutun, cizme și dolari. Dar mintea lor mistică era înfierbîntată la vederea trenului, acel zeu fioros, care călca pe fier și arunca foc pe nări. Aveau, dealtfel, și dispreț pentru noul monstru care se preta la umilința de a cără, ca o vită de povară, zecile de căruțe de fier ale oamenilor albi. Foarte comică a fost prima răfuială cu monstrul. L-au vînat ca pe un bizon. L-au prins în lasso de gît (locomotivele aveau pe atunci gîtul mai lung decît o femeie pictată de Modigliani). Rezultatul, spune Hamman, a fost foarte nostim. Vînătorii care trăgeau de laț erau aruncați cît colo, în timp ce personalul mașinii, îndărătul blindajelor, se prăpădea de rîs.

Eroul cel mare al acestei tranșe de istorie, fără asemănare cu vreo alta, nu era însă nici vînătorul, nici prospectorul, nici constructorul, nici ghidul, nici poștașul, ci șeriful marshall-ul. Un Buffalo Bill, un Wyatt Earp, faimoșii Texas-Rangers, iată figuri legendare. Eroismul lor este de un gen foarte particular. Fapta lor nu seamănă nici cu a căpitanului de oaste, nici cu a detectivului de afaceri polițiste. Dușmanul aici e anarhia, individualismul exacerbat al unor oameni beți de libertate, pentru care omorul era singurul mod serios de a rezolva o problemă. Șeriful, marshall-ul trebuia să fie omul care trage cel mai iute, care trage „întîi" ; dar care trage rar, și totdeauna „după", după ce nici o altă ieșire nu mai exista. Un duel singular între un om și toată lumea, în serviciul legii, al ordinii, al unui minimum de viață socială posibilă. Ne vine să surîdem cînd comparăm textul unei legi europene, cu textul unei magna charta din Far West, cum a fost constituția lui Hoover din 1885 ; de pildă :

„Este interzis a se intra călare în prăvălii, cafenele și case de joc.

Este interzis animalelor a se plimba pe trotuar.

Este interzis a se trage cu revolverul, cu excepția zilelor de Crăciun, Anul Nou și 4 iulie (sărbătoarea națională), precum și în toate serile precedînd oricare zi de sărbătoare legală."

Da. Glonțul pleca ușor. Se puteau vedea două femei, în plină cafenea, schimbînd focuri de pistol. Se putea vedea un bărbier care se oprea din ras, pentru lipsă de obiect, mușteriul de pe fotoliu fiind în momentul acela ochit

și ucis ; se putea vedea un client încercînd să tragă asupra pianistului, dar prea tîrziu, adică după ce pianistul, între două arpegii, își ucidea agresorul, care în fond era un soț încornorat și răzbunător. Paralel cu această nepăsare pentru viața omului, găsim o foarte scrobită morală puritană. Soțul ucis, înainte de a-și da duhul, îl face pe pianist să jure că imediat după înmormîntare se va căsători cu văduva, reparînd onoarea familiei... Tot așa, faimosul Billy the Kid care, văzînd că un individ este nerespectuos cu maică-sa, îl înjunghie cu cuțitul. Billy pe atunci era băiat mare. Avea 12 ani ! Moartea nu sperie pe nimeni. Cînd un desperado era spînzurat, se suia rîzînd pe craca de pom respectivă, își așeza singur lațul de gît, apoi, vreo zece minute ședea de vorbă cu asistența, venită acolo ca la teatru, făcea glume, făcea haz de necaz, pînă ce vreun spectator mai nervos striga : hai, destulă trăncăneală, dă-ți drumul !

Cu acești desperados a avut de luptat viteaza pleiadă de marshalli și șerifi care au permis civilizației să răpună anarhia. Autorul cărții despre care vorbim, și care a murit abia acum cîțiva ani, a fost prieten personal și cu Buffalo Bill și cu Wyatt Earp, și cu mulți din șefii Pieilor Roșii de care era foarte iubit. Găsim în cartea lui accente dezolate cînd vorbește despre acest neam jertfit. Un popor care avea dreptatea de partea lui, dar istoria contra lui. Pionierii Far-West-ului aduceau acolo o formulă progresistă de viață. Desigur, amestecată cu multă cruzime și inumanitate. De aceea înțelegem tonul ironic cu care un Piele-Roșie pronunța cuvîntul „civilizație". Dar, cum spuneam, istoria era contra lor. Ea nu mai admitea ca un popor întreg, un continent întreg să trăiască din vînătoarea bizonului. Să nu credeți că este o metaforă. Iată ce spune cronicarul : „din zimbru, indianul își scotea întreaga existență : hrana, îmbrăcămintea. Din oase făcea juguri, arme, fluiere ; din nervi, coardă de arc și sfoară și ață. Macerarea coarnelor și copitelor îi producea un clei gros, cu care impermeabiliza interstițiile pieilor de la corturi și încheieturile bărcilor. Stomacul vitei îl transforma în găleată, iar din mațul gros făcea un fel de cîrnat umplut cu carne tocată, cu untură și mirodenii. Afumată, carnea se conserva oricît. Afumătura pulverizată, dacă o arunca în

apă clocotită, obținea o supă strașnică. Indianul este inventatorul așazisului *potaj-minut.*" Iar oscioarele rămase pe pămînt serveau ca excelent îngrășămînt. Albii, invadînd terenurile de vînătoare, vînîndu-le vînatul, stîrpind bizonii, anulau o viață de popor milenară. A fost natural deci ca acest popor să nu se lase asasinat, să lupte cu bravura disperării. Se pare că azi adaptarea s-a făcut și Pielea Roșie a consimțit să treacă la agricultură și la alte îndeletniciri decît jupuirea zimbrului. Cel puțin așa spune prietenul lor, francezul Joë Hamman, autorul cărții plină de dramă, de pitoresc, uneori de haz, alteori de oroare, în toate cazurile plină de un intens interes.

1969

RĂDĂCINA PĂTRATĂ A ROMANULUI POLIȚIST

Am un profund dispreț pentru cei ce se cred datori să aibă un profund dispreț pentru poveștile polițiste. Un roman sau un film polițist e o strălucită lecție de inteligență. Și inteligența, aflarea adevărului, sînt, veți recunoaște, o activitate care merită încurajată.

S-a reproșat acestui gen dramatic că încurajează gustul maladiv pentru crimă, plăcerea morbidă și contagioasă pe care o stîrnește omorul, furtul, violența, violarea legii. Interesul pe care mulțimile îl au pentru cronica tribunalelor, pentru procesele fioroase ar fi o tendință nesănătoasă. Emile Durkheim, fondatorul sociologiei științifice, explica la cursurile sale de la Sorbona, că acest entuziasm delirant al publicului pentru afacerile criminale, departe de a fi un fenomen de patologie socială este, dimpotrivă, un semn de robustă sănătate morală. Căci exprimă panica, sensibilitatea populației în fața celui mai mare pericol care amenință o societate : violarea legii. Groaza față de criminal e cea mai sigură reacție de apărare împotriva forțelor care amenință să distrugă societatea.

Cei doi poli între care se mișcă genul polițist sînt : filmul „problemă" și filmul „de groază". Primul e mai dificil. Nu este ușor să găsești situații unde la fiecare pas să crezi că vinovatul este cutare și tocmai acela să nu fie. Nu e ușor să faci pe spectator ca mereu să „parieze" greșit. Cititorul, spectatorul știe că asta e regula jocului, că vinovatul e acela care pare cel mai inocent, că deci trebuie

să-l caute printre inocenți, pentru ca totuși, pînă la urmă, să nu-l găsească. De asemenea, nu e ușor să ticluiești situații absurde, compuse din fapte reale dar care nu se potrivesc unele cu altele, iar la sfîrșit să descoperi un detaliu în aparență neînsemnat, prin care tot ce nu se potrivea, deodată, brusc, se potrivește. Acest gen de polițiste și-a avut marii săi reprezentanți : Conan Doyle, Edgar Wallace, Agatha Christie. Aceste rafinamente de tratare merg cîteodată uimitor de departe. Iat-o de pildă pe Agatha Christie făcînd un voiaj în Egipt și viindu-i ideea să-și situeze acolo acțiunea viitorului ei roman. Să nu credeți că se va informa asupra particularităților acelor meleaguri ca un simplu călător, prinzînd culoarea locală din baedekere și ghiduri albastre. Nu ca turist, ci ca istoric va studia ea Egiptul. Și va scrie un uluitor roman polițist petrecut în Egiptul faraonilor, nu știu cîte mii de ani înainte de era noastră. Infracțiunile, vinovățiile, judecățile și prejudecățile sînt acele de atunci, legate de instituții religioase și morale care de mult nu mai există. În mijlocul unor gînduri străine de cele de azi, articulate după mecanisme de gîndire complet deosebite de ale noastre, Agatha Christie a ticluit o poveste criminală care se desfășoară totuși exact ca una din zilele noastre.

Din păcate, acest gen fiind dificil, este foarte puțin practicat. Orice onestă vulpe găsește strugurii prea acri. În schimb, polițistul pe bază de groază e mai ușor, mai ieftin, și de aceea mai des cultivat. Polițistele zise de „serie neagră" au umplut piața în timp ce filmele „problemă" sînt în declin. Pînă și numele de „roman detectiv" sau de „crime story" le este refuzat. Li se va zice, peiorativ, „documentare polițienești".

Genul „problemă" ca să supraviețuiască, și-a ușurat sarcina. În loc ca problema să fie : „cine-i vinovatul ?" va fi : „îl prinde ?" sau „scapă ?". Este tot o problemă de inteligență, adică o serie de capcane pe care deșteptul detectiv le pune deșteptului criminal, care la rîndu-i îi întinde primului curse egal de deștepte. Dar așa de egale, așa de identice, încît aproape uiți că ai de-a face cu două categorii omenești opuse și sfîrșești prin a „paria" pe amîndoi eroii, „ținînd" și cu unul, și cu celălalt, la fel.

Povestea astfel își pierde și caracterul intelectual, și pe cel psihologic, și pe cel moral, transformîndu-se într-o simplă competiție aproape pur fizică, între doi rivali identici.

S-a spus că tustrele aceste genuri au în comun caracterul lor palpitant. S-au inventat chiar doi termeni tehnici pentru a denumi această palpitație : cuvintele *thriller* și *suspense*. Din păcate, un lucru încetează de a mai fi adevărat dacă este prea adevărat. *Quod nimius probat nihil probat.* Suspensul e o calitate comună tuturor povestirilor, nu numai celor polițienești. Este ceea ce în estetica clasică se numea *progresie* a interesului, așteptarea vibrantă să se întîmple ceva care tocmai tot amînă să se întîmple, exasperîndu-ne așteptarea.

E drept că polițistul „problemă" poate părea cam monoton, căci subiectul e totdeauna același, adică : „cine-i vinovatul ?". Dar tocmai această sărăcie tematică îi dă bogăție artistică. Căci, ca să fie mai variată, istoria alege mereu alt mediu în care să se desfășoare. De pildă : un liceu, sau o croazieră, sau un spital, o închisoare, culisele unui teatru, un șantier, o sondă, o universitate etc., etc. Și atunci, vrînd-nevrînd istoria se îmbogățește cu pitoresc, psihologie și atmosferă.

Variația se poate obține și variind persoana vinovatului. În această privință, culmea originalității este cînd criminalul este însăși victima acelei crime. Iată un caz tipic. În romanul englez *Sharon a dispărut,* e vorba de un procurist de bancă, bine văzut de șefi, om cu dare de mînă, care se căsătorește cu o fată drăguță, binecrescută, frumușică, delicată. În timpul lunii de miere, niște golani jefuiesc pe bărbat și, în fața lui, violează rînd pe rînd femeia pe care, la urmă, o iau cu ei. Dezolatul soț se adresează zadarnic poliției, care n-are de unde să scoată pe dispărută. În disperare de cauză se adresează unei surori a nevestei sale, pe care o dibuiește într-un orășel. O ființă la antipodul celeilalte. Nevastă-sa era o fată cuminte, modestă, distinsă ; sora este o damă șleampătă și deșucheată ; prima era brună, cealaltă blondă ; prima era dichisită, ordonată, cealaltă trăia într-o dezordine de nedescris, cu lucrurile azvîrlite prin odaie ; prima avea o fire blîndă, cealaltă era arțăgoasă și mai că era să-l ia la bătaie pe proaspătul ei cumnat pentru că nu face nimic

ca s-o regăsească pe dispărută. Între timp sosește din partea kidnaperilor cuvenitul bilețel. Bîneînțeles, răpitorii iau banii dar nu înapoiază nevasta. Pînă la urmă ce credeți că descoperă bietul cumnat și soț ? Că este soțul și cumnatul aceleiași persoane. Că nevastă-sa era propria ei soră. Că ea, știindu-l naiv, credul, om de treabă, bun și săritor, se măritase cu el sigură fiind că va „marșa" la șantajul care îl va goli de toți banii. În calitate de soră a victimei, ea va controla ca el să facă întocmai ce trebuie. Ba chiar el va avea uneori și remușcări de vinovat. Căci într-o noapte se culcă cu cumnata, scuzîndu-se în sinea lui și zicîndu-și că în fond o făcuse fiindcă semăna așa de mult cu iubita lui soție ! Cînd făcea dragoste avea impresia că făcea asta cu ea ! (și probabil că nu se înșela prea mult...).

Evitarea monotoniei este mai ușoară la polițistele de serie neagră. Căci cruzimile, scenele tari impresionează chiar cînd se repetă. Și apoi, cu nițică imaginație, reușești să nu te repeți. De pildă, într-o poveste americană, ni se descrie un binoclu pe care îl ține în mînă o preafrumoasă doamnă... Binoclul e construit astfel încît dacă cineva îl apasă pe nas, țîșnesc din el imediat, automat și violent, două ace lungi care perforează ochii pînă la creier. Ne-o închipuim atunci pe acea splendidă femeie cu șiroaie de sînge care curg din ochii ei, definitiv pierduți. În altă poveste, Gloria Graham, suspectată că jucase un dublu joc, capătă, ca un nou Janus, un dublu obraz, grație unor găuri făcute cu țigara și opăririi cu cafea clocotită. Astfel un obraz rămîne splendid, celălalt purulent, scorojit, tuciuriu, simbolizînd crima de „taler cu două fețe" *(The great Heat)*.

În romanul unei faimoase autoare de polițiste : Patricia Highsmith : *Necunoscutul din Nord-Express*, un individ strangulează o femeie. Ni se descrie ochiul lui care se holbează, se dezorbitează, se face imens și, în acea pupilă, ca într-o oglindă, se reflectează chinurile femeii.

În *Crima doamnei Lextion* o femeie, dispusă să ucidă pe o rudă a ei, profită că era liberă de la serviciu în ziua aceea și se duce să-și cumpere o pălărie cu voal de doliu, căci a doua zi, după crimă, poate că n-o să aibă timp. În faimosul *Șoim maltez* al lui Dashiel Hammet, poliția e

foarte pasionată cu descoperirea unei crime pe care banda din poveste nu o făcuse. Dar căutările îndîrjite ale poliției o deranjau. Băieții erau mereu filați, interogați, supravegheați, tot soiul de... dificultăți în muncă... Iată de ce, în interesul comunității, va trebui ca cineva din membrii să se sacrifice, andosînd crima. Se alege persoana. Și înțelegeți ce plăcere îi face alesului acest succes electoral. Un trădător (în *Station* de Rudolph Matte) drept pedeapsă este dus la etajul 20 și, înainte de a fi zvîrlit jos, este rugat s-o facă singur, cu vorbele : „aranjează-te să pară accident". În alt roman de serie neagră, un ciung de ambele brațe lucrează într-un circ. În realitate nu este ciung deloc. Ambele brațe sînt puse la păstrare sub surtuc. Sărmanul e foarte îndrăgostit de o fată de la acel circ care și ea ține la el. Fată cuminte, pudică, suferă de o obsesie. Are oroare de mîinile bărbaților. Căci brațul e prin excelență un animal care te pipăie. De aici simpatia ei pentru Lon Chaney, care se eliberase de acele infamante organe. Urmează ca ei să se căsătorească. El, om eminamente moral, are scrupule. Îi e rușine că o minți se. De aceea se duce frumos la doctor, își taie ambele membre anterioare și, astfel sincer ciung, se prezintă iubitei care însă, vai, tocmai se vindecase de stupida ei obsesie, ba chiar se îndrăgostise de atletul circului care avea niște brațe de-o frumusețe...

Creatorii de „serie neagră" se mîndresc cu asemenea idei. Ei le socot chiar binefăcătoare, moralizatoare. Iată ce spun ei (reprodus în cartea lui R. Borde și E. Chensmeton) : „Vreau să cred că cruzimea și violența împinse pînă la gustul sîngelui fac parte din natura omenească" (frumos portret al naturii umane ! n.n.) „Prefer de o mie de ori să le văd (acele orori) sublimate în fantasme, decît trist concretizate în acte mai prozaice." Cu alte cuvinte, toate aceste mici distracții (ca aceea cu binoclul) dacă ar fi avut loc în carne și oase, atunci ar fi avut groaznicul cusur *(horresco meminisse !)* de a fi ...prozaice !

O altă sursă de mîndrie a autorilor de polițiste negre este că criminalul ne este arătat nu ca o bestie fioroasă, ci ca un tată de familie care adoră viața la țară, dejunul pe iarbă verde, serile familiale la gura sobei ; ca,

de pildă, acel gangster care adora o pisicuță, și care, cînd pleca să ucidă, îi spunea servitoarei : „Bestie ! să ai grijă de pisică", dar fiindcă bănuia că „bestia" nu o să aibă grijă de pisică, se întorcea acasă, o vedea pe femeie bătînd pisica și, bineînțeles, o ucidea pe loc *(This gun for hire)*.

Pe lîngă readucerea în circulație a demodatei literaturi de Grand-Guignol, polițistul de serie neagră mai aduce oarecari inovații față de polițistul „problemă" ; alte atracții decît simpla groază. Iată lista lor : insolitul, nedumerirea, „ambivalența" (adică același lucru este ceva și altceva), onirism (adică structura incoerentă a visului), gustul pentru absurd, apoi ceremonialul crimei, adevărate prelegeri de tehnică criminală, detectivi tîmpiți și poltroni, apoi, în loc de amor : erotism exacerbat, libido, psihanaliză, masochism, freudism. Freud este foarte la modă în lumea „seriei negre". Grație mărturisirii de lucruri rușinoase, făcute medicului psihanalist, psihanalizatul va putea fi șantajat comod și durabil. Apoi tot freudian va fi tratat singurul sentiment mai onorabil al unui gangster : dragostea lui pentru maică-sa, devenit, fără discuție, complexul lui Oedip.

O altă inovație a „seriei negre" este transformarea luptei leale de altă dată, duelul de tip d'Artagnan sau Pardaillan, într-o simplă și lașă cotonogeală, zece zbiri contra unu, cu luni de convalescență în spital. Aceste bătăi poartă nume pitorești : „regulare de socoteli", „dezruginire", „dezghețare". Într-adevăr, așa cum la dezghețul apelor, blocul se divide în sloiuri autonome, duse mecanic de curent, tot astfel trupul cotonogitului se subîmparte în fragmente, disociere nu atît anatomică, cît funcțională, adică picioarele nu vor mai avea nici o legătură operativă cu brațele, mîna dreaptă, ca în *Evanghelie,* nu va mai ști ce face mîna stîngă, între gură și vorbire relațiile vor fi foarte vagi. Francezii mai numesc asta și „tabasser" sau „passer à tabac" adică a te face tutun, a te prelucra așa cum se prelucrează foițele de tutun prefăcute în tăiței. În românește asta se cheamă : „a aduna pe cineva de pe jos cu fărașul".

Dar iată și un aport estetic realmente important, o contribuție de valoare a polițistului negru. Este teoria zisă

a „pînzei de păianjen". Detectivul își începe lucrările. Încetul cu încetul, crima căutată își pierde importanța. Important, tot mai important devine altceva : pățaniile personale ale detectivului. În cursul cercetărilor, nu numai că este mereu bătut măr și amenințat cu revolverul, dar devine fără voie suspect de fel de fel de delicte pe care nu le făcuse. E prins în mrejele delincvenței ca într-o pînză de păianjen. E inculpat, judecat și uneori merge pînă la scaunul electric.

Trebuie să observăm că această inovație, intens aplicată în „seria neagră", nu îi aparține. Autorul, descoperitorul ei este celebrul Stanley Gardner, mare maestru al polițistului „problemă", cel mai iscusit autor de *best sellers*. Poveștile lui (peste o sută și toate originale) au trăsături particulare. În ordinea „problemei" de inteligență, aceasta este totdeauna rezolvată la tribunal, în cursul instanței, grație abilității avocatului apărării, grație felului cum conduce el audierea martorilor. În ordinea pînzei de păianjen, avem prima (cronologic) folosire a acestei metode, și tot prima este și calitativ, ca valoare dramaturgică și psihologică. Spre deosebire de seria neagră, aici înfundarea în pînza de păianjen contrastează briliant cu descurcarea, cu magnifica bruscă luminoasă descoperire a adevărului acolo, pe viu, în plină instanță.

Doi autori asociați, aûtori recenți de povești polițiste și, în același timp, autori ai unei excelente istorii a poveștii polițiste, francezii Boileau și Narcejac, sînt de părere că personajul cel mai interesant este victima, și că de fapt toate personajele poveștii sînt mai mult sau mai puțin criminali și mai mult sau mai puțin victime. Unul din romanele acestor doi francezi chiar poartă titlul *Les victimes,* victime care sînt totodată și vinovați.

Cred că evoluția acestui gen nu s-a terminat. Cred că există o poveste polițistă a viitorului. Și cred că încă de pe acum, cîteva exemple concrete s-ar putea da. Iată unul remarcabil. Romanul se numește *L'enlèvement de Sabine (Răpirea Sabinei).*

Este poate unul din cele mai originale romane din cîte s-a scris vreodată.

Pentru că :

1) Omorul aici este și nu este omor. Este, fiindcă victima moare. Nu este, pentru că ucisa n-a fost ucisă prin nici unul din mijloacele cu care un ucigaș își ucide victima. Totuși criminalul, mai exact autorul morții, există.

2) Victima este omorîtă de două ori. Moare de două ori, ucisă în două moduri cu totul diferite. O omorîse tatăl ei prin faptul că nu plătise prețul de răscumpărare (victima fusese kidnapată). Ba chiar sfidase pe răpitor trimițîndu-i, în loc de bani, niște jurnale vechi. O acțiune care înseamnă omor garantat. Totuși, acest omor nu există, mai întîi pentru că tatăl acela nu știa că banii trimiși nu vor ajunge la destinație, și, în al doilea rînd fiindcă în acel moment răpitul era deja (și de multă vreme) mort în urma unei coma de diabet în timpul captivității. Tatăl deci nu putea omorî o moartă.

3) Ba chiar există și un al treilea asasin. Tatăl nu știa că fapta lui o va ucide pe fiică-sa. Nu știa că însărcinînd pe ginere-său să ducă banii, acesta îi va păstra pentru el, remițînd doar un teanc de reviste vechi. Dar și acesta, care în momentul cînd, cu voință, nu transmite banii (cu voință, căci voia să se răzbune pe această soție a lui care îl înșela cu un altul), chiar și acesta nu era decît un fals asasin, căci victima murise de mult.

4) Psihologia Colettei, eroina, este dintre cele mai originale : o fată tînără, frumoasă, deșteaptă, curajoasă, romantică, mîndră, cu un simț al justiției foarte dezvoltat, cu un puternic simț al onoarei de familie, cu o intensă dorință de a pedepsi pe cei ce se poartă imoral. Totuși ea este capabilă să kidnapeze și să provoace, chiar fără să vrea, moartea kidnapatului ! Iată un exemplu savuros de felul ei de a pedepsi faptele „urîte". Într-o zi, cînd se scălda în rîu în pielea goală, zărește pe factorul poștal al orășelului ascuns după un tufiș și uitîndu-se la dînsa ca la teatru. Ca să-l pedepsească, profită că junele, istovit de căldură și de drumuri, ațipise rezemat de un pom, și îi fură geanta cu bani. Deci, o primă pedeapsă : tînărul va fi pedepsit ca hoț. Apoi Colette trimite banii înapoi la poștă (fata noastră disprețuia banii). Pedeapsă și mai mare pentru poștaș. Șefii lui îl vor socoti nu pungaș, ci tîmpit și incapabil.

5) Dar nu numai dispreț, ci ură avea eroina noastră pentru bani. Călăul, dușmanul vieții sale era banul. Părinții ei, aristocrați scăpătați, se căzneau zadarnic să-și „ție rangul". La pensionul foarte șic unde învățase, Colette avea o colegă, Sabina, tot atît de frumoasă, dar rea, fudulă, obraznică, parvenită și milionară. Sabina își făcea o continuă plăcere s-o jignească pe Colette, s-o facă de rîs. Iar celelalte eleve îi țineau isonul, ca s-o lingușească pe fata cea bogată. Mai tîrziu, Sabina îi va face Colettei altă crasă : îi suflă logodnicul care se va însura cu Sabina pentru bani, deși iubea pe (și era iubit de) cealaltă.

Toate aceste nedreptăți se adună, și, în ziua cînd află că, iremediabil, casa și moșia lor vor fi vîndute cu toba, nenorocire morală care o va ucide, poate, pe maică-sa, bolnavă de inimă —, Colette decide, fie ce-o fi, prin orice mijloc, să facă rost de banii necesari. Și alege nu furtul, sau prostituția, ci un delict care avea și un caracter moral de pedepsire vindictă. Ideea îi vine în momentul cînd cineva, în cursul conversației, pronunță cuvintele „răpirea sabinelor". Da. Va face cu o piatră două lovituri. O va răpi pe infama Sabină, pe bogata ei persecutoare.

Plan nebunesc, naiv, utopic. Dar fata noastră are o voință de fier. Și astfel, operația reușește. Adică eșuează, căci odată kidnapată, Sabina moare de o coma diabetică, spre desperarea eroinei, care însă nu se lasă, și tot mai cere tatălui prețul de răscumpărare. Și, deși tatăl nu știe că fiică-sa a murit, trimite banii prin ginere-său, soțul Sabinei, care nu-i transmite, ca să se răzbune pe Sabina care îl înșela cu un altul. Așadar, pentru Colette, catastrofă ?

6. Nu ! Din conra. Deplină reușită. căci la funeraliile Sabinei ea va reîntîlni pe fostul ei amor (soțul Sabinei). Și în ambianța sentimentală a înmormîntării, dragostea lor se reaprinde. Și se căsătoresc. El e bogat, deci obrazul familiei Colettei va fi salvat ! Și ani de zile, cu toții trăiesc în pace și onor.

7) Dar vai, după 10 ani de liniște, huzur, belșug și *happy-end* o groaznică catastrofă izbucnește. Două hazarduri cu totul neînsemnate fac ca și ea să afle că el fusese capabil să o ucidă pe Sabina, și el să afle că ea fusese criminalul autor al kidnapajului și deci, neprimind banii, autoarea asasinatului.

8) Iată acum alt fapt foarte original. Fiecare din doi are, de atunci o cumplită oroare de celălalt. Moartea Sabinei, săvîrșită de unul este simțită ca o infamie de celălalt, care însă cu o sinceră indulgență, consideră infamia sa proprie ca un simplu accident, ca un pur ghinion sau (în cazul lui), o justă, dreaptă pedeapsă.

9) De asemenea foarte original este că, la sfîrșitul poveștii o a doua poveste începe. Scrisă în minte de cititor. Care se va îngrozi gîndindu-se la viața de infern a celor doi soți. Fiecare va avea de suportat prezența continuă, prezența de coșmar a unei ființe pe care o socoate ca cea mai abjectă, cea mai ticăloasă din lume. Un adevărat și lung „sezon în infern".

10) Dar toate astea nu-s nimic față de o altă groază, de o altă grozăvie. Fiecare din doi, crezîndu-l pe celălalt capabil de orice crimă, va fi convins că acest celălalt se va grăbi să-și ucidă soțul (respectiv soția) a cărui prezență de tot momentul îl înnebunește. Fiecare va trăi deci, toată ziua, toată viața, cu frica în sîn că va fi omorît de celălalt. Și ce ușor poate un soț sau o soție să facă asta ! Are atîtea ocazii !

11) În sfîrșit, mai există și o ultimă groază, poate cea mai mare din toate. Cel mai sigur mijloc de a nu fi asasinat, este să i-o iei înainte asasinului, adică să-l ucizi tu pe el întîi. Cît mai degrabă, căci știi că celălalt, și el, se grăbește, din aceleași motive. Această pripă obligatorie se acordă prost cu faptul că celălalt, fiind prevenit, se ferește și ia toate măsurile să nu cadă în capcană. Și așa, pînă la adînci bătrînețe, fiecare se va *grăbi* să omoare pe celălalt, în timp ce, de ochii lumii, își vor surîde și vor trece drept soți ideali...

Pe lîngă originalitate, această poveste e și foarte morală. Căci arată cum, chiar atunci cînd vinovatul scapă de pedeapsa tribunalelor ; chiar atunci cînd scapă și de torturile conștiinței (căci eroina e convinsă că kidnapajul executat de ea avea țeluri nobile și pure ; iar el voia să-și pedepsească nevasta care îl trăda) —, chiar atunci, există uneori un joc maliții os al mecanismelor sociale și sufletești, care aruncă peste vinovați o pedeapsă încă mai teribilă decît toate cele enunțate de coduri și de instituțiile penitenciare. În sfîrșit, cartea e scrisă frumos ; este originală și su privire la factura ei literară, la felul cum este tratată cronologia evenimentelor.

Pentru toate aceste motive, cred că acest roman polițist, unde poliția nu intervine nici o clipă, este un roman cu totul ieșit din comun. Analiza de mai sus ar fi putut face obiectul unei prefețe, cu rugămintea către cititor ca el să-i amîne lectura pentru *după* ce a citit cartea.

ÎNTÎMPLĂRI CU I. L. CARAGIALE

De mult voiam să povestesc o mică întîmplare din viața lui Caragiale. Paul Zarifopol, strălucitul filolog și critic literar, prieten bun, prieten intim al lui Caragiale, a avut o moarte subită care s-a produs puțină vreme după ce aflase de la mine cele pe care le voi povesti acum.

Într-una din scrisorile trimise din Berlin de Caragiale lui Zarifopol, se găsea această misterioasă frază : „Dacă-l vezi pe Suchianu, spune-i din partea mea numai atît : *Griù veața tom' ișpektor !*“ Zarifopol știa că taică-meu fusese cel mai bun, cel mai iubit prieten al lui Caragiale și-și închipuia cu drept cuvînt că familia cunoaște sensul acelor curioase cuvinte. Eu mă duceam foarte des serile la Zarifopoli și la Dobrogeanu-Gherea, așa că i-am lămurit asupra formulei „griù veața tom' ișpektor“. Dar moartea l-a împiedicat pe Zarifopol să insereze aceste explicații în ediția îngrijită de el (și continuată cu aceeași competență de Șerban Cioculescu).

Lui Caragiale îi plăceau tare mult vinurile bune și femeile frumoase. Două plăceri pe care le găsea reunite la cîrciuma ținută de Coana Marița, unde bunătatea băuturilor și mîncărurilor era egală cu frumusețea stăpînei, femeie plină de vino-ncoa și de o plăcută amabilitate cu muștériii. Se măritase cu un neamț cam bătrîn și foarte bețiv, care avea ceva parale. Coana Marița îl salvase de la delirium tremens, și de la ruină financiară, căci banii lui, Coana Marița îi băgase pe toți în prăvălia pe care cu onoare o conducea. Domnul soț nu mai avea voie să se îmbete, ședea toată ziua acasă și... la cassă. Consoarta îi încredințase funcțiunea de casier și astfel sta el cuminte și

privea melancolic beția altuia. Cum Coana Mariţa avea mereu treabă la bucătărie pentru supravegherea mîncărurilor, i se întîmpla să lipsească din sala de mese, 3, 4 și chiar 5 minute. Ca nu cumva bătrînul său beţiv și soţ să se repeadă la vreo sticlă și să-i tragă, clandestin, o duşcă, Coana Mariţa desfiinţase sticlele. Din butoi, vinul era tras în damigene de 10 litri și de acolo direct în carafele servite clientului. Dar vai, stratagemele inteligenţei sînt neputincioase în faţa puterilor pasiunii. Oropsitul soţ nu se dădu bătut. În absenţa cerberului, el se urnea de la cassă, înșfăca vitejește clondirul de zece chile, se reașeza cu el în braţe, îl ridica mai sus de înălţimea capului, îl apleca, și lăsa să curgă din el ca dintr-o fîntînă. Cu mîini tremurînde se căznea el să menţină orificiul damigenei drept deasupra orificiului său bucal și personal. Bineînţeles, asta se făcea cu multe oscilări și aproximaţii, astfel că, la sfîrșitul operaţiei, părul, ochii, pantalonii, ochelarii, interiorul cămășii erau ude leoarcă. Iar cînd martirul, după ce depusese la loc pîntecosul inamic, se reașeza pe scaunul său de la cassă, privind istovit, galeș și absent spre mesele clienţilor, întîlnea regulat privirea atentă și prietenă a lui Caragiale care contempla cu delicii aceste eroice scene. O privire amuzată și încurajatoare, care îl făcea pe nefericitul neamţ și soţ să simtă că mai sînt pe lumea asta oameni care să-i înţeleagă drama. Această comuniune sentimentală el o exprima adresîndu-i lui Caragiale (care pe vremea aceea era revizor școlar) aceeași patetică frază româno-germană :

— *Griù veaţa tom' ișpektor !*

Caragiale aștepta producerea acestor cuvinte așa cum copilul așteaptă prăjitura. Acesta era chiar unul din cele două motive pentru care el devenise cel mai obișnuit dintre clienţii Coanei Mariţa. Al doilea motiv era Coana Mariţa însăși, căreia grecul îi pusese gînd rău. Tot el ne povestea ce păţise cînd pornise la atac. Se gîndise s-o ia mai pe după piersic, „șarmînd-o" cu complimente, precum :

— Bine, Coană Mariţo, nu-i păcat de dumneata, nu-i mai mare păcatul : o femeie ca dumneata, frumoasă, dichisită, deșteaptă, harnică, pricepută la toate, cu n... n...

Dar n-apucă să termine fraza, căci Coana Mariţa, zîmbitoare și amabilă cu muștriii, zise scurt :

— Cu plăcere, da' nu se poate.

Așa că, într-adevăr era „griù veaţa tom' ișpektor". Iar în ziua cînd Caragiale îi trimitea, din Berlin, aceste vorbe prietenului său din Bucureşti, acele vorbe încetaseră de mult să fie numai ale neamţului. Aceeași dramă trăia acum și Caragiale, expatriat în semn de supărare, de indignare, de dezamăgire, certat cu o ţară ingrată care îl nedreptăţise. Academia urma să acorde marele premiu de literatură celui mai bun scriitor în viaţă. Nu se îndoia nimeni că acest autor era Caragiale. Taică-meu îmi spunea că Nenea Iancu era așa de sigur încît și scontase premiul făcînd cîteva împrumuturi garantate de viitoarea incontestabilă recompensă naţională. Dar juriile de premii sînt așa cum sînt. Și cele mai frumoase cărţi româneşti au fost socotite a fi niște insipide manuale de geografie pentru liceu... Ţîfnos cum era, Nenea Iancu și-a făcut bagajele și, împreună cu toată familia, s-a mutat la Berlin, după cum se știe. Acum, trăia ca peștele pe uscat, în acel oraș posomorît și anost, cu care nu avea nici o afinitate sufletească și în care ședea tot atît de străin cum ședea pe scaunul de casier bietul soţ oropsit al Coanei Mariţa. Și toate aceste dureri el le transmitea, într-o singură frază, bunului său prieten care suferea deopotrivă cu el absenţa din ţară și nedreptatea suferită de acest mare scriitor. Pentru o vorbă pe care s-o pună cîndva în vreo schiţă viitoare, Caragiale era capabil de munci herculeene. Astfel fusese el în stare să piardă o noapte întreagă chibiţînd la o partidă de table, fiindcă unul din jucători era un grec fudul și ţîfnos, de la care Caragiale obţinuse o anumită frază, spusă cu arţag. Într-adevăr, din cînd în cînd, Nenea Iancu intervenea în joc și-i explica grecului că jucase prost. Că trebuia să fugă, sau să bată, sau să joace pe dincolo. De fiecare dată i-o spunea cît mai ofensator cu putinţă. La care grecul răspundea, supărat, și invariabil :

— *Lasa-ma domnu' cu irunia !*

Caragiale voia să-l facă să spună asta în zece feluri diferite. Și reușise. Dar îl costase o noapte albă.

România literară, an. III, nr. 33,
13 august 1970.

AMINTIRI DESPRE IBRĂILEANU

Domnul Ibrăileanu, acel domn bătrîn, cu redingotă demodată, cu barbă albă, a păstrat, pînă în ultimele clipe ale vieții, un suflet de domnișoară. Numesc domnișoară doi ochi mari, deschiși avid spre viitor ; este dorința de a afla orice. Absolut orice. Virginitate intelectuală ; perpetuă disponibilitate mentală. La bătrînețe, la 60 de ani, d. Ibrăileanu a scris un roman de dragoste. Asta mi-a adus aminte de un personaj din Balzac care cînd iubea, spunea iubitei : „te iubesc ca pe un milion". Ibrăileanu, el, ar fi spus iubitei ; „te iubesc ca pe un adevăr". Adevărul, iată marele său amor, marea lui amantă. Cînd mă duceam la Iași și, împreună cu Ralea, stăteam 8 și 10 ceasuri de vorbă cu Ibrăileanu, se întîmpla următorul curios fenomen. Noi, firește, aduceam, cum puteam, argumente în sprijinul ideii noastre. Ibrăileanu, dacă o combătea, aducea așa de multe și variate dovezi contra, încît orice discuție părea terminată. Ei bine, abia atunci începea el să sloboade artileria grea. După care adăuga : „Punctul d-voastră de vedere s-ar putea și el susține. Cam așa." Și începea să desfășoare argumente pentru teza noastră la care noi nu ne-am fi gîndit niciodată. Într-adevăr, numai așa ar fi trebuit să ne susținem părerea. După care Ibrăileanu adăuga din nou : „și totuși această părere e greșită". Și făcea praf, unul după altul, toate argumentele pe care, cu o clipă înainte, ni le făcuse cadou. Apoi,

încheia cu amărăciune : „acest obicei, această, cum zic unii, manie a mea de a *dovedi mai mult decît trebuie*, dăunează valorii acelor idei cu atîta trudă susținute. Căci masa proștilor va spune (nu fără oarecare logică) : „Păi dacă există atîtea dovezi în sprijinul acestei păreri, înseamnă că orice tîmpit le poate găsi, așa că nu-i nici o scofală să le fi descoperit."

Ibrăileanu avea despre adevăr o concepție etică. Îl definea : o „supunere la obiect", sinonimă deci cu două eminente virtuți : onestitatea și modestia.

Cînd era bolnav la Sanatoriul Diaconeselor mă duceam foarte des să-l văd. Deși țintuit în pat, avea o activitate devorantă. Citea tot ce se putea avea la București în materie de cărți și reviste bolșevice, și era în perpetuă admirație în fața isprăvilor din țara vecină. Citea și tot ce apărea la noi. Țin minte că mi-a mulțumit, da, mi-a mulțumit ca pentru un cadou pe care i l-aș fi făcut, mi-a mulțumit de două ori : odată pentru un lung articol al meu intitulat *Despre domnișoare* și, al doilea, pentru un articol, pe atunci nepublicat încă, apărut în 1936, în care răsturnam teoria lui Alecsandri despre *Miorița*, teoria resemnării, a fatalismului mistic. Și adăuga d. Ibrăileanu : „Îți mulțumesc că ai folosit, pentru miorița, cuvîntul *domnișoară*".

Ibrăileanu era moldovean și armean. Nu avea nici o ascendență greacă, latină, evreiască, chinezească sau arabă. Totuși, spiritul lui avea o tipică claritate greco-latină ; cazuistica lui, polemica lui, avea ceva talmudic ; iar mintea lui avea înțelepciunea orientală a arabilor, chinezilor, indienilor. Rareori s-a văzut o asemenea adunare de calități spirituale, ca niște mesagii de încredere primite de la toate popoarele lumii.

Spuneam că iubea orice adevăr. Fără preferință. Nu exista, pentru el, ierarhie la adevăruri ; nu existau adevăruri mai adevărate decît altele. Totuși, era unul pe care el îl iubea mai tare decît toate : un adevăr misterios și fascinant fiindcă părea a fi un secret furat zeilor. Era vraja cu care cuvintele, gîndurile, lucrurile și mișcările se unesc în sînul acelei minuni care se numește *vers*. Îndeosebi în versurile eminesciene. Îl frapase următorul paradox : toate poemele lui Eminescu au o muzicalitate ti-

pic eminesciană, pe care o deosebești dintr-o mie ; dar fiecare poezie are altă melodie, sună altfel decît celelalte, continuînd totuși a suna eminescian ca și celelalte. Ibrăileanu mărturisea că, din toate lucrările lui, aceea care l-a pasionat cel mai mult a fost studiul asupra versificației lui Eminescu, asupra felului cum sunetul, ritmul versului urmează și imită sensul cuvintelor, mișcarea gîndului. El are meritul de a fi văzut că *sonoritatea vorbelor e importantă numai în măsura în care recompune imagini de mișcare*. Mersul versului, zicea el, poate fi ondulat sau sacadat, planat, suitor, coborîtor, exploziv ; poate fi zbor, sau prăbușit, cavalcadă sau plonjon, scăpărare, scurgere, sau, invers, oprire, înfrînare, ezitare, suspensie, ezitare, zăbavă, poticnire, vibrare pe loc. „Ați observat, domnule Ibrăileanu, îi spuneam eu, că toate indicațiile de interpretare ale unei bucăți muzicale nu se fac prin noțiuni acustice, sonore, auditive, ci prin imagini *cinetice : allegro, piano, vivace, scherzzo, andante, rallentando* etc., tot cuvinte care indică mișcare". În această problemă, Ibrăileanu a făcut o descoperire epocală. Căci de la el încolo oamenii au aflat un senzațional adevăr. Pînă la el, se credea că există, în prozodie, vreo treizeci de „metri", treizeci de feluri de „picioare poetice", cadențe foarte diferite unele de altele. Ei bine, Ibrăileanu e primul care a constatat că, pe deasupra acestei bogate diversități prozodice, există două mari familii de mișcare a gîndului, de ritm al cuvintelor : este modul iambic și modul trohaic. E drept că adesea Ibrăileanu le cam încurca, numind poem trohaic o poezie scrisă aproape numai în iambi. Dar a avut totuși intuiția acestor adevăruri cînd vorbea de „schema" generală iambică (sau trohaică), și mai ales cînd scria că anapestul (oo —, două silabe moi și a treia tare) este un *iamb prelungit*, un iamb „mai bogat". Își dădea seama că intuițiile lui în această pasionantă problemă erau încă vagi. De aceea se gîndea el, în 1931, să predea ștafeta : „Însemnările mele sînt întîmplătoare. Poate se va găsi un tînăr iubitor al lui Eminescu, care să se sacrifice și să facă un stagiu în subsolurile operei." Cînd am citit asta, i-am spus d-lui Ibrăileanu că ceea ce d-sa numește „sacrificiu" este în fond o mare plăcere, o mare voluptate, la care „tînărul" în chestiune s-a gîndit de

mult. Numai că trecuse de 40 de ani „tînărul" care, toată viața fusese fascinat de misterioasa problemă : vraja cuvintelor care imită mișcarea gîndului. Aproape toate marile poeme ale lui Eminescu le-am disecat, ulterior, din punctul de vedere Ibrăileanu, adică al corespondenței între mișcarea versului și mișcarea gîndului care se gîndește la lucrurlie de care vorbește versul. Ba chiar am făcut aceste contabilități oarecum „în partidă dublă". Am luat vreo 40 de poeme eminesciene și le-am tradus în franțuzește nu numai cuvînt cu cuvînt, adică noțiune cu noțiune, dar sunet cu sunet, adică ritm cu ritm, imitînd ca o fotografie, ca o diagramă, toate cadențele din textul românesc. Ce dovadă mai bună (dacă operația asta reușește) că acea corespondență descoperită de Ibrăileanu este o realitate, științific demonstrată ?

Cîteva luni după moartea lui Ibrăileanu, m-am și apucat de treabă. În 1937, descopeream un pasaj din Baudelaire *(Chanson d'après midi)* care semăna leit cu o strofă din *Floare albastră* de Eminescu : același număr de versuri în strofă, același număr de silabe în vers, fiecare silabă accentuată sau neaccentuată, exact la fel la ambii autori. Iar această identitate de cîntec și mișcare corespundea unei perfecte identități de sentimente, de treceri de la o stare sufletească la alta, de reveniri, răzgîndiri, reporniri, deși, în cele două texte, se vorbea de cu totul alte întîmplări, guvernate însă de același itinerar afectiv. Care se traducea printr-o stupefiantă identitate prozodică.

Tot în materie de angajamente și promisiuni, i-am făgăduit atunci domnului Ibrăileanu că am să preiau conducerea revistei *Viața românească*, ca să o readuc la strălucirea ei de altă dată. Ceva mai mult : să-i dau, din ce în ce mai mult, coloratură comunistă. Ibrăileanu contase odinioară pe Ralea care, alături de el, a lucrat cu spor la menținerea înaltului nivel al acestei publicații unice (aș putea zice singura publicație românească cu adevărat europeană). Dar Ralea pe atunci era băgat pînă în gît în politică și nu se mai ocupa aproape deloc de revistă. Imedit după moartea lui Ibrăileanu, în 1937, am luat taurul de coarne și am inaugurat faza comunistă, polemică, și din nou europeană a acestei reviste, exact așa cum i-ar fi plăcut d-lui Ibrăileanu. Ca și în Ralea, el avea

mare încredere în mine. Nu pot uita cum, fără a mă fi văzut vreodată în ochi, numai după articolele pe care le trimiteam de la Paris, unde eram student, Ibrăileanu a scris despre mine, tînăr de 26 de ani, cuvinte pe care numai un părinte iubitor le poate scrie. În *Viața românească* din 1922, publicasem un studiu despre un mare gazetar român, Alexandru Ciurcu, ale cărui opinii Ibrăileanu le combătea. Cu acest prilej, Ibrăileanu scria așa : „Această cam lungă discuție dovedește importanța articolului d-lui Suchianu. Tot ce scrie d-sa este rezultatul unor preocupări serioase. Și d. Suchianu mai are și avantajul unei culturi solide și al unui talent literar excepțional, și mai presus de toate al unei splendide tinereți. Acest tînăr ardent va face de multe ori să se vorbească de el. Facem această proorocire, fără teamă că viitorul ne va dezminți." *(Viața românească,* 1922, nr. 2, p. 450.)

Actualul octogenar roagă pe tînărul de 26 de ani, pe studentul din 1922, să-l ierte că a dat în vileag aceste laude. Dar laude de la un om ca Ibrăileanu absolv orice vină de trufie.

Am mai făcut ceva, cu această revistă a noastră ; ceva care i-ar fi făcut plăcere lui Ibrăileanu. Eram membru în Consiliul legislativ și, uneori, seara, foloseam cînd nu se lucra, localul Consiliului pentru a ține ședințele de redacție ale *Vieții românești* pe care o conduceam. Personalul de serviciu știa acest lucru și se obișnuise cu acele reuniuni. Așa că am putut pune, fără a fi suspectat, localul Consiliului la dispoziția celulelor (clandestine) ale magistraților membri de partid. Tot așa, în numele revistei, interveneam în procese în care erau urmăriți membri de partid, colaboratori ai revistei. Tot așa, revista aceasta, în acea perioadă de renaștere, a fost singura publicație românească în care s-a studiat științific paranoica pretenție de ideologie a mișcării legionare.

Dar să trecem și la amintiri, nu zic mai vesele, dar mai puțin grave. Mergeam, la Iași, pe stradă împreună cu d. Ibrăileanu. Ne întîlnim cu profesorul Philippide, pe care Ibrăileanu îl admira enorm, făcînd totuși haz de micile apucături pitorești ale acestui om care declarase

război poeziei nu pentru că nu-i plăcea, ci fiindcă era convins că împiedică pe savant de la lucru. Iar dacă cineva îi amintea că fiu-său scria foarte frumoase versuri, el spunea, cam cu regret : „Da. Are talent hoțomanul !" Cînd ne-am întîlnit atunci cu el, era pe înserate și ne explica de ce se grăbește : „S-a întunecat și, dè, te poți întîlni cu vreun liberal, care-ți poate da cu ceva în cap..." Într-adevăr, Brătienii erau atotputernici și abuzivi pe vremea aceea, așa că Philippide avea tot dreptul să-i socoată inamici implacabili ai filologiei. Ajunși acasă, Ibrăileanu mi-a arătat un tratat de filozofie franțuzesc pe care îl împrumutase lui Philippide, care într-o zi avusese curiozitatea extravagantă de a vedea ce bazaconii spun acei măgari. Cartea era plină de adnotări cu creionul roșu. De pildă : „Apăi dacă tu, boule, cu capul tău de neamț tîmpit, judeci așa, eu, cu capul meu greco-latin, judec altfel". Iar la capitolul *Teodicee,* unde se arăta cum Dumnezeu poate fi imanent, transcendent, cosubstanțial etc..., Philippide se indigna și nota, cu creion roșu : „De cap vă faceți !" Tot domnul Ibrăileanu (nu știu prin cine aflase) mi-a povestit o vizită la Philippide a marelui Maiorescu. Era o zi de iulie toridă. Philippide, ca de obicei, lucra 14 ore pe zi. Aude soneria. Fără să deschidă, întrebă, cu tonul acela răstit care îl avea pentru cei ce-l deranjau de la treabă :

— Cine-i acolo ?

— Maiorescu (răspunde o voce.)

— Care Maiorescu ?

— Profesorul Titu Maiorescu, răspunde vizitatorul.

— Aha' Dom' Maiorescu !

După care descuie și îl întreabă :

— Ce poftești, dom' Maiorescu ?

— Stimate coleg (răspunde Maiorescu, mai aulic ca niciodată) aflîndu-mă la Iași, mi-am zis că este o plăcere, o onoare și o colegială datorie să vin să vă fac o vizită...

— Așaa ? Poftim dom' Maiorescu. P-aici. P-aici. Curioși sînteți d-voastră cei de la București. Lumea moare de treabă, și d-voastră vă arde de vizite... P-aici dom' Maiorescu. P-aici...

Un alt om pentru care Ibrăileanu avea o mare stimă

era Rădulescu, Motru. Admira nu numai opera lui științifică realmente considerabilă, dar și activitatea lui de îndrumător și mai ales generozitatea cu care ajuta, susținea și promova pe orice tînăr care promitea sau chiar numai părea promițător. Astfel a scris el o prefață tezei de licență a unui comunist notoriu : Roller. E drept că în materie politică, Motru era destul de incoerent, trecînd de la opinie la alta exact contrară. Dar asta o făcea cu o perfectă bună-credință, fără umbră de interes personal. Iată de ce nu trebuia să i se ia în nume de rău. Și domnul Ibrăileanu conchidea spunînd : „De motruis nihil nisi bene". Din contra, vorbind de Dimitrie Gusti, care se repezea cu un gust egal la toate oportunitățile de succes, d. Ibrăileanu spunea : „De gustibus non est disputandum".

Minulescu îi plăcea. Ba chiar spunea : „Ah ! Dac'ar spune ceva ! Că tare frumos le spune." Pe cînd era Ibrăileanu încă în viață, Victor Eftimiu nu apucase să scrie nici volumele lui de cugetări, care sînt remarcabile, nici admirabilele sale (multe, foarte multe) sonete. Pînă atunci se mulțumise a compune versuri ieftine și superficiale. Dar corect compuse, ceea ce-i adusese o foarte facilă și timpurie celebritate. Pentru toate aceste motive, G. Ibrăileanu și-a permis un dublu inocent calambur numindu-l pe poet : Victor Eftiniu. Opinie care avea să fie confirmată de alte calambururi comise de Păstorel Teodoreanu, care anunța un mare festival teatral unde artista Agepsina Macri și soțul ei Victor Macro aveau să dea fragmente din piesa *„Codoșul negru" (Cocoșul negru)* precum și traducerea în limba franceză a basmului „Enfile-toi Marguerite" Păstorel îl adora pe Ibrăileanu ca pe un zeu. Odată, cînd un profesor de la Iași, George Pascu, împreună cu alt energumen, profesorul Bărbulescu, cereau ca Ibrăileanu să fie scos din învățămînt fiindcă nu-și vedea de treabă (era o perioadă cînd G. Ibrăileanu fusese grav bolnav și se afla în concediu), Păstorel s-a crezut obligat să tragă palme, în public, acelui George Pascu.

D. Pătrășcanu mi-a povestit două întîmplări amuzante. Mai mulți prieteni de la *Viața românească* plecaseră în excursie la Cheile Bicazului. Din cînd în cînd se întîlneau cu vreun țăran și-i cereau informații despre drumul cel

mai scurt. La un moment dat, domnul Ibrăileanu vorbea cu o țărancă bătrînă care îi dădea detalii asupra locurilor. Atunci Ibrăileanu, care auzise că priveliștea de la lacul Ghilgaș este splendidă, nu s-a putut opri să-i spună, naiv, țărăncii : „—Da' e frumos tare, nu-i așa ?" Bineînțeles, un țăran din partea locului e așa de pătruns, de îmbibat de frumusețea peisajului în care și-a trăit toate zilele vieții, încît nu mai cunoaște acea distanțiere a atitudinii contemplative și a judecății estetice. De aceea i s-a părut destul de bizară întrebarea acelui om, el însuși destul de bizar. Căci pentru o țărancă din Bicaz acel om îmbrăcat într-o redingotă albă de praf, cu o barbă și un păr vîlvoi, și ele pudrate cu praf, acea făptură părea o pînză de păianjen, o arătare ca de pe altă lume. Iar la întrebarea : — Da' e frumos tare, acolo ?, ea a răspuns cu un perfect bun simț : — Apăi dă ! Șe să fii ? Chietri !

Tot Pătrășcanu mi-a povestit cum, odată, Ibrăileanu era dezolat că cei doi colaboratori cotidieni ai revistei, Sevastos și Topîrceanu, antrenați de Sadoveanu, lăsau totul baltă și plecau la vînat.

— Și ce vreți să vînați ? îi întreabă Ibrăileanu.

— Urși, răspund infamii.

Asta însă i-a închis gura lui Ibrăileanu care avea foarte dezvoltat simțul seriozității. Da ! Urși. Da. Ursul e ceva mare, ceva rar, ceva primejdios. Da. Asta e o treabă serioasă ! Cînd, după cîteva zile, vitejii noștri s-au întors, Ibrăileanu emoționat i-a întrebat cîți urși au prins.

— Nici unul, i s-a răspuns.

Atunci Ibrăileanu fu cuprins de un amestec de indignare, ironie și mucalită nedumerire.

— Cum ? le-a spus el ; cum ? Nici un urs ? Păi dacă e vorba să nu prinzi nimic, de ce preferința asta pentru urși ? Eu în locul dumnevoastră mă duceam să vînez lei, tigri, pantere, leoparzi, balene...

Lui Ibrăileanu îi plăcea foarte mult literatura lui Proust. Dar, moral și pudic cum era, îl dezola să știe că Proust avea moravuri erotice anormale. Asta îl consterna. Trebuie să știți că, în odaia lui de lucru, pe pereți, se afla o fotografie a lui Anatole France și o reproducere a faimosului portret de la Luvru al Doamnei de Recamier. Printre cei de față în odaie se afla și Jacotă, profesor de

limba greacă, un om deștept, erudit, trupește mărunt și modest îmbrăcat. Așadar, vorbind de Proust și dezaprobîndu-i obiceiurile, Ibrăileanu a sfîrșit cu o concluzie scurtă, care dovedea clar că Proust n-avea dreptate. —

— Va să zică (spune el), eu, în loc să mă duc (gest cu mîna) la Madame Recamier, eu mă duc (alt gest cu mîna) la Jacotă !

La un moment dat, catedra de literatură franceză de la Iași avea un candidat foarte activ, întreprinzător și ingenios : Șerban. El știa că cuvîntul lui Ibrăileanu avea mare greutate printre colegii de la facultate. Și mai știa ceva : că Ibrăileanu era un om foarte, foarte bun și că avea mare stimă pentru cei ce posedau și dînșii, această calitate. Pe această carte va juca deci istețul nostru intelectual. Așa că, într-o bună zi, cînd servitoarea lui Ibrăileanu se întorsese în satul ei și gospodăria rămăsese fără femeie, sosește o vlăjgancă rumenă și veselă care se oferă femeie la toate. Cînd veni vorba de salariu, ea ceru o sumă absolut ridicolă ; infimă, neverosimilă. Explicînd, voios :

— Ce ne place nouă e să muncim, să vă placă și dumneavoastră. De bani, ne-om înțelege noi. Ce vrem noi e să fiți dumneavoastră mulțumiți. Asta am învățat noi de la domnul Șerban, care ne-a recomandat dumneavoastră. Căci verișoara mea, aici de față, e fată în casă la domnul Șerban. Și ne spune că așa om bun n-a mai văzut. Și darnic, și de treabă. Toată lumea îl iubește pe domnul Șerban. Un om așa bun ! Și dacă ne-a recomandat casa dv., e pentru că zicea dumnealui — om mai bun ca dumneavoastră nu se află pe pămînt...

A fost angajată. Și zilnic își făcea datoria să-l laude pe Șerban... Iar diferența de salariu o completa, probabil, tot bunul și generosul Șerban...

De la Ibrăileanu am aflat mai tîrziu cum, la acest Șerban, bunătatea nu era singura calitate. Devenit profesor, pleca cu studenții în voiaj științific în Franța. La întoarcere, în luna august, pe o zi toridă de sfîrșit de vară, în tren, la vamă, toți studenții purtau galoși în picioare și pe corp, 3 pulovere suprapuse. Motivul era simplu. Aceste articole se puteau vinde în România cu preț dublu... Și scutite de vamă...

Spuneam că cea mai mare sărbătoare pentru G. Ibrăileanu era cînd pricepea ; și cel mai mare doliu atunci cînd fapte incontestabile îl obligau să nu înțeleagă. Astfel, toți oamenii de încredere de la Iași și aiurea erau de acord că tînărul profesor Vespasian Vespasian Pella este prototipul excrocului intelectual, al arivistului cultural, al moftangiului fără scrupule. Dar toate acestea se loveau de o contradicție. Ibrăileanu își amintea că, mai demult, pe cînd Pella era student, îi făcuse o lucrare de seminar despre Hogaș care era de o inteligență, de o finețe, de o delicatețe, de un humor, de o strălucire a stilului care se întipăriseră pe toată viața în memoria lui Ibrăileanu. Și era nefericit că nu putea lega împreună cele două antiteze. Pînă în ziua în care a aflat de la mine că lucrarea fusese dictată, vorbă cu vorbă, de Ralea. A fost o zi de mare sărbătoare pentru acest îndrăgostit de adevăr.

În cartea lui de cugetări găsim multe reflecții ce par, la prima vedere, pesimiste, ba chiar sinistre. Dar nu e așa. Ibrăileanu nu avea o foarte pesimistă părere despre... pesimism. „Pesimismul — scria el — este iubirea arzătoare de viață, este tînguirea că viața nu ne dă destule plăceri și mai ales că se sfîrșește prea repede.“ Chiar cînd gîndurile sale par sinistre, în realitate nu-s. De pildă cînd zice că, în momentul cînd facem amor, să ne gîndim la cele două lumînări așezate la capul celui care se va naște, poate, din prezenta noastră desfătare. Nu e sinistru. Este seriozitate. Este dorința conștiincioasă, atunci cînd gîndim, să mergem pînă la fundul, pînă la ultimele urmări pe care acea gîndire le cuprinde.

Printre performanțele sale intelectuale este una care nu va înceta niciodată de a mă uimi. S-a spus că românul e regele chiulului. Iată însă un caz unic pe tot globul terestru, și al cărui merit aparține exclusiv lui Ibrăileanu. La Liceul internat din Iași exista o agreabilă infirmerie unde, pe calea șperțului, te puteai instala fiind sănătos tun. Acolo duceai cîteva zile o existență de prinț persan : țigări, bunătăți cumpărate din oraș, cărți de la bibliotecă, taifas între cochiulangii. Ibrăileanu a fost cîtăva vreme profesor la ultimele clase ale liceului internat. Vă închipuiți ce erau cursurile lui de literatură făcute unor cvasistudenți. Ei bine, în orele lui Ibrăileanu, șmecherii de la infirmerie fugeau de acolo în mare secret, și se furișau

nevăzuți în băncile clasei, pentru, ca, după terminarea cursului, să facă, invers, aceeași clandestină, conspirativă expediție. A trage la fit de la învățătură, a trage chiulul chiulului, recunoașteți că este o performanță unică. Și datorită, exclusiv, meritelor domnului Ibrăileanu...

Ibrăileanu era foarte patriot, în sensul bun, decent, harnic al cuvîntului. De cîte ori l-am auzit citînd o cugetare a doctorului Racoțki care, vorbind de șmecheria patriotardă a românului, spunea : „a fi român nu este o naționalitate ; este o meserie". Imediat ce m-am întors de la Paris, am scris pentru *Viața românească* un studiu intitulat *Despre și pentru patriotism*, unde analizam detaliat toate fețele problemei. Studiul i-a plăcut foarte mult lui Ibrăileanu. Vorbind cu el despre asta, el mi-a spus așa : „Definiția cea mai justă a patriotismului mi-a sugerat-o o vorbă a lui Petre Carp". Iată de ce. Pe vremea aceea, în parlamentul românesc, se trezea cîte vreo grupă de energumeni care cereau expulzarea tuturor evreilor din România. Petrache Carp ține atunci un fulminant discurs. „Nu îi apăr pe evrei (zicea el) fiindcă aș avea cine știe ce admirație pentru ei. Îi apăr din patriotism. A-ți iubi țara, a iubi această Românie care se ridică repede pe scara civilizației, înseamnă în primul rînd a dori ca această țară să se afle în Europa. Ascultînd propunerea d-voastră, mutăm România, geograficește, în Africa."

Un deputat deștept nevoie mare îl întreabă atunci : Vorbiți în numele unui grup, sau în numele dumneavoastră personal ?

La care nobilul Petrache Carp răspunde :

— Nici grup, nici personal. Vorbesc în numele Umanității.

Da, ne spunea Ibrăileanu. Toate teoriile noastre literare și sociale se bazează în ultimă analiză, pe patriotism, adică pe dorința ca România să se afle în Europa. Iată de ce firul roșu al existenței mele a fost să îngrijesc această revistă care așa de simbolic se numește *Viața românească*, și a cărei adresă, al cărei domiciliu, să fie Europa. O publicație europeană în România. Asta am vrut eu să fac în țara mea.

România literară, an. X, nr. 11, martie 1976.

MIHAI RALEA

Portretul este un substantiv care cere întotdeauna un atribut la genitiv : portretul apostolului, portretul luptătorului, al ascetului, al judecătorului etc., etc. Cînd e vorba de Ralea, cel de al doilea substantiv este : Intelectualul. Ralea a fost un intelectual în cel mai interesant înțeles al cuvîntului.

Căci sînt mai multe înțelesuri ale acestui cuvînt.

A fi un intelectual înseamnă a amesteca necontenit viața cu cartea, trăirile cu învățările, faptele de existență cu dobîndirile de cultură. Decît, aceste logodne de trăire și învățare sînt de mai multe feluri.

Există juisori rafinați care în plăcerile mesei, ale amorului, ale succeselor mondene, ale izbînzilor sportive, ale satisfacțiilor de vanitate și de carieră găsesc un deliciu egal cu acela pe care îl află în plăcerile lecturii, în contemplările plastice, în audițiile muzicale.

Așa au fost de pildă un Rémy de Gourmont, un Paul Valéry și atîția distinși marchizi sau ducese din secolul al XVIII-lea.

Există și o a doua familie de intelectuali, mai puțin briliantă, dar poate mai utilă. Sînt acei la care amestecul trăire-învățare devine fuziune absolută. Sînt erudiții, savanții, șoarecele de bibliotecă, ecou postum al tocitorului din liceu. La aceștia vocația e sinonimă cu o succesiune de zile compuse fiecare din 14 ore de muncă și de agonisire intelectuală. Cîteodată, această monotonie și limi-

tare profesională capătă măreție, cînd la capătul ei se află o importantă descoperire : formula relativității, remediul cancerului, dezagregarea atomului.

În sfîrșit, mai este și o a treia categorie de intelectual, unde se găsesc întrunite calitățile celorlalte două. Acestei categorii îi aparține Ralea. La acești oameni lectura este o trăire plăcută pentru că, și mai ales pentru că trăirile diverse, trăirile concrete, sînt la ei instructive ca o carte citită. Acești intelectuali nu sînt niște anahoreți. Dimpotrivă, ei gustă viața din plin. Dar fiecare eveniment sentimental, fiecare indignare, cucerire sau dezamăgire sînt, mai presus de toate, materiale culturale pentru compunerea unei concepții despre viață, despre om, despre univers, a unei concepții cît mai drepte, cît mai cuprinzătoare. La prietenul meu Ralea, încă de cînd era adolescent, lecturile erau nu numai plăceri personale, dar și trăiri biografice. Fiecare idee nouă cu care făcea cunoștință era pentru el ca o naștere, ca descoperire a unui secret. Haraucourt spunea că „partir c'est mourir un peu, c'est mourir à ce qu'on aime" (cînd pleci, ai murit puțin, ai murit la ce iubești). S-ar putea întoarce această idee așa : a învăța, care este contrariul lui a pleca, de vreme ce înseamnă tocmai a veni, a merge în întîmpinarea unei idei care sosește — a învăța, pentru un adevărat intelectual, este a te naște niței, a te naște la ce iubești, a te naște încă puțin la ce admiri sau urăști, la ce te entuziasmează sau te va indigna.

Spun așa fiindcă tocmai acesta a fost în permanență sentimentul pe care îl aveam cînd îl priveam pe Ralea. La fiecare lectură, la fiecare călătorie, la fiecare concert, sau la fiecare vizitare de expoziție, aveam impresia că pentru el asta înseamnă o nouă mică naștere. Un alt copil venea pe lume, care se adăuga la poporul, la soborul de idei care compunea, zi de zi, concepția lui asupra lumii. O concepție generoasă și creatoare. La fiecare adaos, acest *Weltanschauung* devenea tot mai original, tot mai interesant, tot mai adevărat. Toate contribuțiile lui Ralea la gîndirea contemporană, toate adaosurile lui la cultura modernă au fost nu numai învățate și elaborate, dar și trăite, ca tot atîtea manifestări ale firii sale, ale temperamentului său de iubitor de oameni și învățător de lucruri.

La omul acesta, generozitatea lua forma unui tenace optimism. Expurga, cu o uimitoare iscusință, tot ce era pesimist dintr-o idee. Nu nega existența aspectelor descurajante, dar arăta că-s secundare și apăsa cu virtuozitate pe celălalt aspect, pe partea de luptă, speranță, victorie, încredere. Nu era o postură de beatitudine sistematică și impenitentă, ci rezultatul unor analize cumplit de exigente, de pătrunzătoare, de necruțătoare. Învățase de la Ibrăileanu arta de a trata exhaustiv cuprinsul unei idei. O întorcea pe toate fețele, și concluzia venea într-adevăr ca o naștere naturală.

Cu multă vreme înainte, pe cînd era încă student, Ralea a scris un studiu intitulat *Caracteristici etnice*, un portret moral al francezului zugrăvit cu pana unui turist și a unui psiholog, cu pana unui călător filozof. După aceea, el a mai pictat și alte țări. Dar a insistat mai cu seamă asupra fenomenului francez, apoi asupra fenomenului românesc.

Notele de călătorie sînt un gen literar care a tentat pe mulți. Pare o treabă ușoară, o operație cu succes garantat. Din păcate, aceste cărți foarte adeseori diferă de un *Baedecker* doar pentru că-s mai sărace în cuprins. Dar mai există și altele, care-s poezie, care-s dramă, care arată ce diferite pot fi, unele de altele, cetele omenești răspîndite pe acest pămînt. Într-o carte de Ralea, ca și într-una de Taine, de Heine, de Kayserling, țările sînt personaje de poveste. Un Blasco Ibañez descrie întregul glob pămîntesc ca o lume de contraste, potriviri și nepotriviri de la popor la popor. Un Sadoveanu, călătorind peste granițe sau înlăuntrul țării sale, evocă misterioase și tulburătoare lucruri care stau îndărătul oamenilor, faptelor și locurilor. Tot astfel și Cocteau, care reface voiajul lui Jules Verne în jurul lumii în 80 de zile. Tot astfel și marele magician al turismului literar, Paul Morand. Tot astfel, în *Die Welt von gestern*, Stefan Zweig, înainte de a se sinucide, pictează, pe deasupra celor cinci continente, imaginea unei planete stinse : Lumea de ieri. Tot astfel un André Siegfried, în celebrele sale *State-Unite de astăzi*. Și, în sfîrșit, tot așa Mihail Ralea.

Îl impresionase mult vorba lui Kayserling : „Drumul cel mai scurt de la tine la tine însuți trece prin jur-îm-

prejurul pămîntului". La această acrobatică formulă Ralea adăuga o alta : „Drumul cel mai sigur de la tine la tine-însuți trece prin sufletul altora, al cît mai multor asemenea alții". Îmi amintesc ce tare ne plăcuse o vorbă a marelui logician Goblot, ale cărui cursuri noi le ascultam la Sorbona. În ipoteza, zicea el, că ar exista o judecată de apoi, omul se va prezenta acolo nu gol ca Adam, ci îmbrăcat cu toate opiniile pe care ceilalți oameni le-au avut despre dînsul. „Cunoașterea (scrie Ralea) este o călătorie printre oameni diferiți de noi, care ne permite să-i înțelegem și pe ei și pe noi."

Nul homme
N'est à autrui :
Nous sommes
A tous ceux qui
Patiemment nous ont construits.
Notre âme est un aréopage
De conseillers tantôt très fous
Tantot très sages
Et qui nous ont appris
De toutes choses ici-bas le prix
Et le mépris.

Aceeași idee am cules-o noi din învățătura unui profesor pe care îl îndrăgeam și ale cărui teorii aveau să aibă o profundă influență asupra carierei noastre intelectuale. La cursul său de la Collège de France, Pierre Janet repeta, ca un leitmotiv, că numai după ce o conduită a noastră o aplicăm altora, numai atunci sfîrșim prin a ne-o aplica și nouă.

Încă din liceu ne construisem un suflet de călători. Biblioteca Liceului internat ne permitea să voiajăm prin lumea ideilor. Poseda toate capodoperele literaturilor universale : franceză, germană, engleză, scandinavă, italiană, spaniolă, rusă, americană.

Deosebit de asta, găseam acolo tot ce era de preț în colecția filozofică „Alcan" și în aceea de filozofie științifică „Flammarion". Ralea citise toate acele cărți. Închiși, internați, întemnițați, noi călătoream totuși ca niște, cum ar zice Jack London, „vagabonzi de stele". În orele recreației mari, în orele de repetitor, devoram acele hîrțoage. Tot în biblioteca liceului descoperisem noi rezumatul într-un volum, al *Capitalului* lui Marx, scris cu mare talent literar și pedagogic de Gaston Deville. Și așa, în timp ce la cele două universități din țară, economia politică era predată în mod imbecil și infantil, fie la București de un farsor (samsar) fie (la Iași) de un monomaniac crud și sinistru, în acei ani dinainte de războiul '14—'18, doi băieți de liceu se delectau cu generoasele adevăruri ale lui Karl Marx. Prezența la biblioteca liceului a unor asemenea lucrări se datorau secretarului liceului, Savin. Un om extraordinar. Fusese camarad de școală și de odaie cu Ibrăileanu și avea o cultură generală aproape egală cu a acestuia. Fusese profesor de liceu și cariera lui se sfîrșise ca o dramă de Ibsen sau de Strindberg. Nefericitul căzuse la darul beției și numai în amintirea și onoarea strălucitului său trecut școlar și studențesc i se dăruise această slujbă obscură. Pe Ralea și pe mine el ne iubea și ne făcea adesea cinstea unor amintiri personale. Era tot secretar la internat cînd Ibrăileanu devenise profesor de română la acel liceu. Dela el am aflat noi ca la ceva care ne-a zguduit : la orele de curs ale lui Ibrăileanu bolnavii din cursul superior fugeau de la infirmerie și veneau să asculte lecția magistrului...

Cînd a fost sărbătorită la Academie a 60-a aniversare a lui Ralea, a vorbit și Tudor Vianu, un om înzestrat cu fler de anticar, cu acel geniu al librarului capabil să aleagă cu ochi sigur și să recomande fără greș cumpărătorului marfa cea mai bună. El a cules din vasta operă a lui Ralea perle de emoție, frumusețe și adevăr, și ni le-a servit ca pe niște prețioase exponate, ca pe niște trofee de explorator, ca pe niște cadouri aduse prietenilor la o întoarcere din voiaj.

Ralea era un călător al sufletului. Acest temperament de voiajor l-a făcut pe Călinescu, în istoria lui a literaturii române, să-l numească (ca dealtfel și pe mine) „amator". Asta era o manie la Călinescu. Enciclopedismul el îl confunda cu diletantismul. Nu înțelegea că amatorismul își trage numele de la verbul *amare*. Ralea iubea. Învăța, afla, înțelegea iubind lucrul de care lua cunoștință. Ideea lui Călinescu despre Ralea e cu atît mai savu-

roasă cu cît Călinescu era el însuși un amator, nu numai pentru că tot ce se apuca să facă făcea cu un temperament vulcanic, dar mai ales pentru că practica și celălalt fel de amatorism, adică diletantismul. Lucru paradoxal la un atît de conștiincios *Bücherwurm*.

Ralea, ca și mine, aveam despre Călinescu următoarea părere. Fără teamă de a exagera, credeam că are în el ceva genial. Genial și bineînțeles inegal. Căci geniul nu e „o lungă răbdare", cum spunea nu mai știu cine, ci foarte intermintente scăpări de scîntei și izbucniri de flăcări. Puține adevărate „genii" am avut noi românii. Și Călinescu (credeam noi) este unul dintre aceștia, alături de un Eminescu, Hasdeu, Arghezi, Caragiale, Iorga (cu care Călinescu semăna în multe privințe). Publicarea primei sale cărți *(Viața lui Eminescu)* se datorește într-o oarecare măsură nouă. Ibrăileanu ne trimisese manuscrisul primit de la Călinescu spre consultare. Lucrarea ne încîntase și pe noi. Iar Alexandru Rosetti, cu care eram prieteni intimi, și care pe atunci conducea editura lui Aristide Blank „Cultura Națională", ezita să publice cartea. Ralea și cu mine i-am spus atunci că rupem orice relații cu el dacă face asta.

Pe de altă parte, pe lîngă marile sale calități de erudiție, talent, originalitate, Ralea atribuia lui Călinescu și o însușire mai puțin agreabilă : o lăcomie de parvenit, care îl împingea la situația ridicolă de a se crede mare violonist, mare specialist în mode vestimentare feminine, mare înotător (descoperise el un sistem de a înota care te dispensa de a ști să înoți), mare specialist în stilurile de mobilă, e *tutti quanti*. Diletantismul lui de snob intelectual făcea din el un „urechist" cînd în realitate poseda o imensă erudiție și o conștiinciozitate de șoarece de bibliotecă. Pentru toate aceste motive, adică pentru că el practica nemărturisit un amatorism culpabil, simțea nevoia să dea un iz peiorativ, de superficialitate și de eclectism, celor care practicau amatorismul în sensul cel etimologic al cuvîntului, în sensul de *amare*, în sensul de a iubi tot ce afli, așa cum făceam noi doi, Ralea și cu mine. Așadar, să ne întoarcem din nou la capitolul Ralea-călător.

Aceeași metodă de gînditor în voiaj, aplicată românului, el o va aplica în toate multele și lungile sale peregrinări prin Europa și alte continente. Expediții de explorator, unde popoarele sînt explicate unele printr-altele. Cîteodată, cu ajutorul unui detaliu luat din viața curentă. Vorbind de băuturi, el se gîndește la șampania spumoasă a franțuzului, în opoziție cu vinul greu de Xeres al spaniolului, cu berea în neștire a neamțului, cu alcoolul de 100 de grade al suedezului. Sau, altă cugetare : viața în aer liber a mediteraneanului el o explică comparînd-o cu pasiunea, la popoarele nordului și frigului, cu pasiunea acestora pentru interiorul cald al odăilor. Tot astfel, arată el cît de diferite de la popor la popor sînt felurile de a fi politicos, de a iubi, de a se concura, de a se căi, de a parveni. Dacă ar fi avut răgaz, el ar fi dibuit, în spatele acestor conduite vechi cît lumea, modul nou în care le practică, sau mai exact le va practica din ce în ce mai mult omul nou, acest om care se naște azi sub ochii noștri. Ralea nu se mulțumea să fie numai pictor, poet și psiholog. Lui, prin incursiile sale în istorie, prin comparații, prin paralele, contraste, îi plăcea să dea la iveală cine nu are dreptate. Iată o uluitoare pagină de profet, după călătoria sa în Cuba. În anul 1947, pe cînd alții nu bănuiau ce avea să se întîmple acolo. Citez :

„Aici domnește fără nici o îndulcire, contrastul cel mai violent între zdrențe și mătase, între coliba sordidă și palatul de basme. Lumile stau față-n față. Unii, înspăimîntați de coșmarul viitorului, cu mîinile încleștate pe comorile adunate ; alții, de indignare, de suferință, clădesc, pe ascuns, în sufletele lor, mînia. Se trăiește aici preludiul marilor furtuni. Lupta e pregătită și atacul va porni sigur. În zori de zi. Pentru noi, acest concentrat de istorie, aceste locuri unde se prepară o nouă viață, sînt o lecție adîncă. Spasmul colonial se concentrează și se precizează în ultima sa zvîcnire. Pentru cel ce știe să înțeleagă, Antilele devin un cîmp experimental pentru o repetiție generală."

Iată acum în ce fel uluitor aliază el laolaltă poezie, plastică, istorie, gîndire. Vorbind de mare, zice :

„Comparați marea cu pădurea, cea atît de plină de întrebări. Marea e egală cu ea însăși, fără surprize, fără enigme. E ca universul misticilor, mereu identic cu sine. Singura taină, pe mare, este acel fund de orizont înșelă-

tor și inaccesibil. Misterul religios al zării e izbitor. Totuși nu-mi amintesc nici o ceremonie rituală la vreun popor primitiv în care orizontul să fi fost celebrat și divinizat. Marea n-a dat nimic religiei. Și cînd oare se va vorbi de esența muzicală a oceanelor ? Ritmul, sunetul fiecărui val dă altă dimensiune sonoră, dă altă vibrare. Simfonia tuturor acestor cute de crep mărunt, infinite în număr și diversitate, izbindu-se, împăcîndu-se, necăjindu-se reciproc în cadențe de *scherzo*. Dar, și mai mai ales, ecoul lor surd pînă în adîncurile întunecate, sau, mai sus, pînă la urechile stelelor de mare, și încă mai sus pînă la stelele de pe cer."

Și, după ce a cîntat această frumusețe muzicală, autorul vorbește de toate absurdele încercări de a exprima prin muzică aceste mult prea muzicale lucruri : „Toate simfoniile onomatopeice care imită marea au în ele ceva meschin, ca atunci cînd o frază wagneriană ar fi cîntată la mandolină de un băiat de prăvălie... Marea e aceeași, ca și pe timpul cînd Xerxes punea s-o bată cu biciul... Aici timpul nu se măsoară ca pe pămînt, cu secolele, ci, geologic, cu milioanele de milioane."

În Canalul de Corint el găsește cel mai tipic peisaj grecesc. Nici o vegetație. Și trei mari culori : albastrul adînc al mării, azurul văzduhului și galbenul stîncii. „În această baie de galben cărămiziu și de albastru mi-a apărut pentru prima oară adevăratul chip al Greciei eterne. Frumos și nenatural. Trei culori care domină. Conturele sînt desenate insistent. Nimic nu se amestecă, nu se încurcă, nu se confundă. Totul e luminat, dezvăluit. Pretutindeni margini, hotare. Fiecare linie, fiecare punct e la locul lui, rezumat la ceea ce este, fără să treacă dincolo. Aici n-are ce căuta infinitul, nedefinitul. E leagănul rațiunii elene. Din acest peisaj a ieșit noțiunea logică ; a ieșit ca o emanație naturală. Aceste trei culori dominante și împreunate nu sugerează oare însăși schema în triadă a silogismului ? Legile lui Aristotel sînt produsul organic al acestor locuri ; silogismul : o metaforă geografică ; premise : marea, cerul, stînca."

Barrès vorbise de „peisaje prelucrate de istorie". Ralea descoperă fenomenul invers : istorie prelucrată de peisaj.

Giraudoux spunea că un meci de fotbal este o aceeași piesă jucată de aceiași actori, în aceleași costume și cu aceleași gesturi rituale. Acțiunea adevărată, care schimbă situațiile, nu e pe arenă, ci în tribune. Acolo vezi cum oamenilor le cresc mușchii, li se rumenește fața, li se înzecesc puterile, li se deschide, tot mai largă, pofta de viață.

Tot astfel procedează Ralea cînd descrie o luptă de tauri. „Știți cu toții (zice el) ce este o *corrida*. O cunoașteți de la cinematograf sau de la Blasco Ibañez. Este, desigur ceva oribil. Dar încă și mai atroce, mai inuman e ceea ce se petrece în tribune. Dacă vreun turist străin pleacă, oripilat, atunci frenetice huiduieli se dezlănțuie contra acestui laș, poltron ca o muiere, și care pe baza unui lînced umanitarism disprețuiește asemenea vitejești manifestări naționale. Această vibrație a cincisprezece mii de oameni, bărbați și femei, îmbrăcați ca de sărbătoare, sub soarele nemilos — această paletă de pete colorate în veșnică agitație este poate un spectacol mai impresionant decît însăși lupta cu taurul."

O moarte timpurie a împiedicat pe acest om remarcabil să facă un lucru de toată lumea așteptat și pe care nici unul din mai-bătrînii noștri nu apucase să-l facă. Mihai Ralea intenționa să-și scrie memoriile. Ar fi fost ceva fascinant. Afară de vreo doi sau trei supraviețuitori, nimeni nu a mai rămas azi între aceia care au trăit, încă de la începutul său, acest secol uimitor, acest secol care de atîtea ori avea să-și schimbe drumul și obrazul. Era flăcău în toată firea Ralea, în 1914, cînd se încheia așa numita „la belle époque". După aceea, alte lumi, complet diferite, aveau să se perinde pe scena istoriei. Niciodată această istorie universală nu mai cunoscuse asemenea viteze. Și Ralea avusese de gînd să picteze „această lume nebună, nebună..."

N-a făcut-o ; și poate că, de la 1944 încoace, nici n-a mai avut elanul s-o facă. Căci Ralea mai avea o calitate, pe care numai prietenii săi intimi i-o cunoșteau, calitate care, de la 1944 încolo, s-a stins treptat. A fost un sacrificiu consimțit. În România de după 23 August, Ralea devine un factor politic important, vice-președinte de Republică. Asta îl obligă la un alt stil de viață, decît acela de juvenil avînt care îl caracterizase pînă tîrziu, pînă

la întoarcerea lui din America. Înalta sa situație oficială devine incompatibilă cu condiția unui, cum se zice în românește, „băiat de viață". Pînă atunci, această grațioasă strengărie nu numai că nu distona, dar chiar se potrivea cu situația lui de profesor adorat de tineret, scriitor îndrăzneț și, paradoxal, om de lume, conferențiar plin de fantezie și îndrăzneală, militant de extremă-stîngă bănuit de activități conspirative. I se dăduse porecla de „comunist de salon", iar mandatul de deputat nu era defel dezonorat dacă tînărului ales al națiunii îl plăceau petrecerile, petreceri „à la russe", în deplinul înțeles al cuvîntului. Cîte chefuri n-am făcut noi împreună cu Ostrovski, ministrul sovietic în România, chefuri la care, trebuie s-o spun cu melancolie, participa și ex-prietenul nostru Vișoianu, care încă nu trădase nici pe patronul său Titulescu, nici ideile lui pro-ruse. Pe cînd Ralea era profesor la Iași și avea o activitate devorantă (profesor, conducător, alături de Ibrăileanu, al *Vieții românești*, scriitor, deputat), nu se pomenea noapte în care grupul său de prieteni să se culce înainte de 3. Cînd se mutase la București, a urmat același sănătos regim. O spun în cunoștință personală de cauză, căci eram nedespărțitul său tovarăș de destindere, un tovarăș care avea și el o activitate politică și cărturărească tot atît de încărcată ca a lui. La aceste petreceri era nelipsit și bunul nostru prieten Alexandru Rosetti, care, cît era el de filolog, a fost un perfect „băiat de viață". Împotriva filistinilor, revendic deci pentru marele meu prieten Ralea această calitate de juisor intelectual, de *Lebenskünstler* și de fantezist. Căsătoria între aceste apucături și profunda seriozitate a activității sale literare, științifice, filozofice, pedagogice, politice — această logodnă de atitudini contrastante dădea persoanei sale ceva veșnic juvenil, ceva înaripat, ceva apolinico-dionisiac care fascina pe toți cei care l-au cunoscut. Evoc aceste nebunii de tinerețe, pe care noi doi am avut dublul merit de a le fi început foarte devreme și de a le fi continuat pînă foarte tîrziu. Ceea ce mă face să mă reîntorc la relațiile noastre cu Călinescu. Acesta auzise de chefurile pe care le făceam noi, chefuri cu spartul paharului după ce l-ai golit. Furat de această imagine, pofticiosul Călinescu a mai aranjat-o puțin, și a scris, în niște note, probabil destinate vreunui

scrin-negru-bis, că Ralea obișnuia, la chef, să spargă toate oglinzile localului, că patronul chema poliția, că Ralea îi făcea vardistului farsa de a se lăsa arestat, pentru ca apoi să rîdă de capul pe care acesta îl făcea la comisariat aflînd că arestase pe un dom'deputat... Desigur, Călinescu în eventualul său nou roman, dacă ar fi introdus aceste ale sale fantezii cifrate, nu ar fi spus că e vorba de Ralea, ci poate doar ar fi contat ca asta s-o ghicească cititorul. Fapt e că nu a apucat să publice aceste informații trucate. Dar familia autorului le-a dat revistei *Viața românească*, care a publicat aceste freudiene elucubrații, *tale quale* —, cu nume și prenume. Îmi place să cred că directorul revistei, Demostene Botez, habar nu a avut de această publicare. Căci făcuse cu Ralea multe chefuri și deci știa cîtă valoare istorică aveau micile înțepături postume cu cheie ale lui Călinescu. (În ultimii zece ani Ralea nu mai avea raporturi personale cu Călinescu, din motive pe care am crezut că nu trebuie să le dăm în vileag.)

Am reamintit toate acestea doar pentru că vreau eu însumi să povestesc, nu în formă de cancan cu cheie pentru vreun negru scrin al refulărilor defuncte, ci în forma unor înduioșate, tandre amintiri despre fermecătoarele strengării ale acestui om complet, ale acestui om al Renașterii care a fost dulcele și genialul meu prieten Mihai Ralea.

Tribuna, an. XV, nr. 50 și 51, decembrie 1971.

DESPRE CONU MIHAI

La vîrsta de 43 de ani, Mihail Sadoveanu este ales membru al Academiei Române. Am asistat la discursul său de recepție. În nr. 12071, anul XXXVI, al ziarului *Adevărul* de miercuri 13 iunie 1923, am povestit, pe pagina întîi, cum s-a desfășurat această ședință. Articolul meu era intitulat : *Zburdălniciile unui academician,* din care citez :

„Domnul Mihail Sadoveanu, cu toată pașnica sa înfățișare, este un răsturnător de obiceiuri. Discursul său de recepție la Academie nu a ținut decît *un sfert de ceas.* Academicienii înțeleg de mult să se calce regula *orei academice* de 60 de minute, dar în mai mult, nu în mai puțin.

O fi fost cuvîntarea d-lui Sadoveanu mișcătoare de patimă și măiastră ca limbă. Dar vorba cîntecului :

Lumea zice că-s nebun
Că iubesc puțin și bun

iar Academia este prin definiție, de părerea «lumii». Ș-apoi, mai sînt și alte neajunsuri, tot profesionale. Cînd o ședință ține numai un sfert de oră, auditorul nu are nici măcar vreme să ațipească, iar interesul neîntrecut al discursului a adăugat, peste toate acestea, încă un motiv de insomnie.

Altă răsturnare de obiceiuri. De curînd apăruse în *Viața românească* un minunat roman scris de un oarecare

Silviu Deleanu. Cititorii *Adevărului* au fost înștiințați de frumusețea povestirii și de credința noastră că Silviu Deleanu este un pseudonim. Ne gîndeam la Brătescu-Voinești sau la Lucia Mantu. Scriitori «ajunși» se și pregătiseră să întărească, împotriva noului agresor, un trust de apărare profesională. Nimănui însă nu-i trecea prin minte că sub misteriosul pseudonim se ascundea... ghiciți cine ? același Mihail Sadoveanu.

Iată deci un academician care nu e «la sfîrșitul carierei», un academician care-și permite ștrengării ca aceea de a-și ieși din piele ! Cît de departe sîntem de definiția pe care Imbart de Latour, președintele Academiei de Științe Morale din Paris, o da despre colegii săi : „Les Académiciens sont de braves gens, décoratifs et... décorés, qui goûtent paisiblement la douce joie de se survivre".

În anul 1930, Mihail Sadoveanu împlinea cincizeci de ani. Librăria Socec de la Iași a alcătuit atunci un album în care diferite persoane din Iași, București și de aiurea felicitau pe maestru. Dacă inițiatorul acestui referendum ar fi fost vreun minister oarecare sau vreo societate literară, am fi avut o colecție de docte opinii de specialiști, sau amintirile unor prieteni. Cum însă inițiatorul fusese o librărie, adică o prăvălie cu cărți, apelul se adresa unei categorii omenești mai interesante ca toate : se adresa cumpărătorilor de cărți, cititorului. Chiar cînd autorul felicitării era scriitor de seamă sau critic cu renume, el tot în calitate de simplu cititor vorbea.

Albumul nu a fost publicat, ci se află în posesia soției maestrului care de mai multe ori a avut bunătatea să mi-l arate, fie ca să gustăm frumusețea, unora din texte, fie pentru a face, împreună, haz de anumite lapsus-uri, vorbe scăpate care dezvăluiau adevărul și ades inavuabilul gînd al autorului. Iată bunăoară, din scrierile cele mai frumoase, cîteva emoționante rînduri scrise de Ionel Teodoreanu : „În această clipă de sărbătorire a lui Sadoveanu... s-ar putea scrie, cu mersul apelor Prutului, numele lui Sadoveanu pe tot întinsul pămîntului moldovenesc". Tulburătoare imagine. Numele acestui demiurg iscălit cu apele rîurilor, ca un „text uriaș de ieroglife pentru uzul zeilor". Iar pămîntul țării ca o carte scrisă de el.

Și tot Ionel Teodoreanu : „Ciudată și unică îmbinare de terestru și imponderabil... Sadoveanu e ca și Ceahlăul, celălalt mare pisc moldovenesc, a cărui masivitate se-ndulcește pe fundul zărilor de toamnă, încît nu mai deosebești dacă ai în față o culme de munte îndepărtat, sau clipirea unor ochi deschiși asupra pămîntului."

Dar iată și o gîndire care, cu toată frumusețea ei, s-ar putea să nu fie tocmai adevărată : „Ceea ce deosebește — zice Ionel Teodoreanu — proza lui Sadoveanu de proza tuturor celorlalți contemporani e prezența tăinuită a unei poezii neafirmate verbal. Prezență nevăzută, ca a lunii după munți înainte de a răsări, ca a primăverii în oraș înainte de a înflori... Și aceasta dă prozei lui Sadoveanu prestigiul misterului...

Ca și cerul, proza lui e simplă și pură : îngerii ei sînt nevăzuți."

Nu știu dacă o astfel de caracterizare se potrivește lui Sadoveanu. În tot cazul, Ibrăileanu, care scrisese așa de mult și de demult despre el, îi găsise o definiție ca să zicem așa opusă. Ibrăileanu spunea că Sadoveanu „face lirism prin cea mai obiectivă zugrăvire a vieții, oricît s-ar bate în cap aceste două cuvinte... Este pur și simplu lirism ; scriitorul își ilustrează un sentiment (al lui) prin scene reale din viața reală (a altora)." Așadar Sadoveanu nu ascunde, ci dimpotrivă dezvăluie, destăinuiește. Prin „obiectivitatea sa lirică" el face văzute toate cele nevăzute. Desigur, farmecul misterului inundă creaturile sale. *Dar misterul nu vine din dosirea lucrurilor, ci din stîrnirea, în noi care-l ascultăm, a unui puhoi de gînduri.*

Iată, am în fața mea, scrisoarea unui fost coleg de școală al lui Sadoveanu, de data aceasta el însuși beletrist. Este cunoscutul și plinul de sine critic literar E. Lovinescu. Iată textul :

„Am urmărit opera lui Sadoveanu..." Căci domnia-sa nu l-a citit, ca noi, pe Sadoveanu. Ci l-a „urmărit", a urmărit cu simpatie înaintarea pas cu pas și cariera acestui promițător băiat (acestui „beletrist talentat", cum îi place să repete unui alt contemporan : Ilie Bărbulescu). Continuînd a vorbi despre Lovinescu, Lovinescu ne spune :

„Am consemnat firul impresiei mele critice (consemnarea firului, și încă a firului impresiei, este foarte frumos spus) aproape paralel cu producția scriitorului (adică: cum apărea o nouă carte de Sadoveanu, tranc consemnarea firului). Și am îmbrățișat la urmă, într-o privire sintetică, largul orizont al unei fecundități ctitoricești pentru literatura noastră." (Nu știam că însușirea caracteristică a ctitorilor este... fecunditatea.)

Iată acum, în contrast cu aceasta, scrisoarea sinceră și emoționantă a unor simpli salariați, membri ai Asociației Funcționarilor de bancă din Iași. Găsim într-însa o înduioșătoare silință de a se exprima poetic, de a scrie cît mai literar cu putință, ca atunci cînd te îmbraci frumos ca să placi ființei pe care o iubești. La altcineva, extravaganțe stilistice ca de pildă : „aceluia care ne zugrăvește spre totdeauna neuitare..." ar părea ridicole. Aici însă, ele trezesc un afectuos surîs de prietenie. De ce ? Fiindcă această vorbire aleasă nu este artificiu și fandoseală, ci stîngăcie entuziastă. Și onestitatea, elanul au fost întotdeauna răsplătite. Iată scrisoarea :

„Închinare scriitorului M. Sadoveanu. Descriitorul și povestitorul minunat al locurilor unde trăim și al oamenilor cu care viețuim ; aceluia ce ne zugrăvește spre totdeauna neuitare colțișoarele tîrgurilor și ale satelor străbătute cîndva de noi, făcătorului de minuni Mihail Sadoveanu, care prin magia talentului său, ne poate — iarna, la gura sobei — aduce primăvara în suflet. Îi închinăm, noi, simpli mîzgălitori de cifre și lectori umili, urarea ca drumul vieții să-i fie..." etc., etc.

Este mult mai frumos și mai convingător decît urarea unui scriitor consacrat care s-a crezut obligat, fiindcă e vorba de Sadoveanu, să arboreze un stil Miron Costin. Citez :

„În țara doinei și-a *Mioriței*, aici, în Cetatea de scaun a hospodarilor, sobor ales va purcede sărbătorirea cîntărețului meleagurilor pe care au hălăduit zimbrii și caii sălbatici — și al neamului peste care atîta zbucium a tălăzuit."

Dar semnatarul se înșela cînd credea că așa îi place lui Sadoveanu. Marea lui măiestrie este tocmai de a scoate în valoare arhaismele punîndu-le necontenit în tovărășia unor neologisme foarte recente. Îmi propun de mult să fac o contabilitate a cazurilor cînd Sadoveanu a pre-

ferat între două perfecte sinonime să aleagă pe unul din ele numai pentru că era neologism. Un studiu cu adevărat serios asupra limbii și stilului lui Sadoveanu nu s-a făcut încă.

Și, fiindcă a venit vorba de lingviști și profesori, iată o scrisoare a unui distins învățat ieșean, Constantin Fedeleș, care declară cu modestie :

„Critica și știința îl vor cerceta pe Sadoveanu, îl vor analiza, diseca, interpreta și explica mereu. Noi, cei de azi, îl admirăm și-l iubim, din toate puterile noastre."

Toți adevărații prieteni ai lui Sadoveanu, mai ales cei de la *Viața românească*, necontenit îl compară cu un munte, cu Ceahlăul, cu Carpații. „Cînd trăiești lîngă un munte — scrie Otilia Cazimir — nu-i vezi contururile, nu-i poți ghici proporțiile. Mihail Sadoveanu e prea aproape ca să-l cunoaștem într-adevăr." Iar Demostene Botez spune : „Mihail Sadoveanu este pentru literatura românească ceea ce au fost Carpații pentru acest neam". Și într-adevăr, Carpații sînt coloana vertebrală a acestei ființe vii care se cheamă poporul românesc. Iar Sadoveanu, marele moldovean, născut în Gorj și călătorit prin toate colțurile țării, este România toată.

Ibrăileanu vorbea despre scriitorii care-s „conștiințe-oglindă". Sadoveanu e unul din aceste receptoare cu reflecție totală.

Este un mare noroc să fii înzestrat cu o asemenea receptivitate. Numai că norocul nu-i al lui Sadoveanu, ci al nostru, al țării românești, de a fi produs o asemenea „conștiință-oglindă".

Ș-apoi norocul nu e niciodată pur. Norocul, în mare măsură, se provoacă. Se atîță, se stîrnește grație conduitelor potrivite și orientărilor adecvate. Ambianța ieșeană a contribuit mult la formarea acestei facultăți de înregistrare creatoare a lui Sadoveanu. Căci Iașii însemnau, în primul rînd, *Viața românească*, adică atitudine democratică în problemele sociale și realism în literatură. Sadoveanu este un om norocos, dar norocul și l-a făcut în mare măsură singur, mergînd instinctiv către concepțiile de la *Viața românească*, unde realismul era practicat fără rezerve, mergînd pînă la formula specificului național pentru care avusesem pe atunci atîtea polemici cu partizanii

„artei pentru artă". Un scriitor, susțineam noi, nu poate reda bine decît ceea ce simte bine. Și bine nu poate simți decît lucrurile de la el de acasă, din patria lui. „Țara cu locurile și oamenii ei" trebuie să-l pătrundă pe artist așa cum apa pătrunde în țesuturi. În orice moment, chiar cînd are aerul că nu face nimic, adevăratul scriitor e ocupat cu acest proces, ca să zicem așa de „inhibiție" cu realitatea împrejmuitoare. Iată o mică întîmplare care o va arăta mai bine. Sadoveanu făcea o plimbare în deltă, pe un vaporaș plin de excursioniști. La un moment dat el ședea pe un scaun, pe puntea vasului, privind la un magnific asfințit. O foarte culturală cucoană care trecea pe acolo, profită de ocazie ca să intre în vorbă cu marele nostru povestitor. O avalanșă de cuvinte țîșnesc din gura distinsei doamne. Tir torențial de mitralieră :

— O, maestre, v-am recunoscut imediat, mi-am dat seama cît trebuie să vă placă apusul acesta de soare uluitor, ca-n basme, culorile astea, și movul acela de jos tivit cu roz, și norișorii ăștia ca zăpada, și baia asta de oranj, și desigur că o să scrieți despre toate astea, sînt sigură că v-ați și compus tabloul pe care să-l pictați în viitoarea dumneavoastră nuvelă, și bucățica aceea de bleu, din dreapta, cu tighel verde aprins, și focul roșu, și toată incandescența cerului, și petele astea albe, și sînt sigură că acum asta faceți, că acum ticluiți și compuneți tabloul pe care... că acum dumneavoastră...

La care Sadoveanu, cu o calmă exasperare, spune scurt :

— Nu, cucoană... Ș-ș-ș-ăd...

Da. Sadoveanu „șede". Dar, șezînd și pătrunzîndu-se de tot ce se petrece, suferă, se indignează, sau iubește pe oameni, ceea ce este izvor tot atît de bogat în noi suferinți. Dacă a fost atîta de atras de trecutul țării, este pentru că acest trecut fusese plin de chin și nedreptate, și explica, mai limpede ca orice, injustiția și suferința oamenilor.

Trecutul ? Nu numai trecutul, ci mai cu seamă viitorul. „Opera lui — scrie Topîrceanu — va proiecta pe ecranul viitorului viața cea adevărată a Moldovei de astăzi. Ea va purta urmașilor peste veacuri știrea cea mai autentică despre noi, cînd noi vom fi trecut de mult în țara de dincolo de negură..."

Și tot proiectat pe viitor îl vedea pe Sadoveanu și Constantin Graur. El începe prin a ne spune că toate darurile lui Sadoveanu fac un bloc, un monolit : „... un minunat dar de a spune, superioare însușiri de pătrundere intelectuală și cuprindere sufletească, iar pe lîngă acestea, o neobișnuită vigoare fizică și sufletească. Dar toate acestea, împreună cu atîtea altele, constituie un singur dar, complex și formidabil. Puțini scriitori români au mai dat opere de seamă după 50 de ani. De la Sadoveanu le așteptăm cu o siguranță matematică. Și din ce în ce mai puternice."

Această certitudine în profeție din partea unui om profund serios cum era Constantin Graur e cel mai frumos omagiu care i se putea aduce aceluia despre care Cezar Petrescu scria, în același album : „De la Mihail Sadoveanu am învățat cum să iubesc țara Moldovei, țara mea".

Închei această răsfoire a albumului de omagii, cu scrisoarea prietenei lui Sadoveanu, a prietenei noastre a tuturor, Lucia Mantu : „Am cetit într-o noapte *Dumbrava minunată*. Cînd am isprăvit, mi-am împreunat mîinile într-un gest de gratitudine. Gestul din acel ceas de singurătate e cel mai pur omagiu pe care-l putem aduce unui scriitor."

Știu și eu ? Poate că există unul și mai pur. Inițiatorul albumului, domnul Gheorghiu, pe atunci directorul librăriei Socec de la Iași, este de părere (citez) că : „Cel mai frumos omagiu pe care îl poți aduce unui scriitor este să-i cumperi cărțile și, după ce le-ai cetit, să nu le împrumuți nimănui. Căci împrumutîndu-le, răpești librăriei un client și lipsești pe autor de un omagiu pozitiv."

Autorul acestei păreri, desigur, glumește. Tocmai fiindcă e de profesie librar. Dar poate că n-are dreptate să glumească. Cel mai mare omagiu adus unui scriitor este totuși să-i cumperi cartea...

Într-o dimineață din anul 1960, cînd toată familia lui Sadoveanu era adunată în holul cel mare al casei, văd sosind femeia de serviciu ținînd în mînă un umeraș de care spînzura un costum bărbătesc călcat frumos, ca scos

din cutie. Femeia îl întreabă pe maestru din ochi dacă da sau nu. Prima mea idee fusese că înainte de a pleca în oraș, conu Mihai își alegea îmbrăcămintea care se potrivea mai bine cu timpul de afară, cu dispoziția lui sufletească și treaba pe care o avea de făcut. Repede m-am răzgîndit. Deși Conu Mihai avea o certă preocupare de eleganță vestimentară, totuși acest ceremonial de vedetă de cinema nu se potrivea cu personajul.

La întrebarea cameristei, Sadoveanu a dat din cap aprobator și femeia a plecat cu hainele. Din conversația celorlalți am aflat că foarte des Conu Mihai dăruia cîte unui confrate sărac un costum frumos de haine. Dealtfel, nu numai vestminte, dar și adevărate pensii personale lunare acorda el prietenilor nevoiași. Nu țin minte cifra, pe care, într-o zi, mi-a spus-o fidelul său Jacques Tournebroche, alias cumnatul său Mitru, dar știu că era o sumă considerabilă.

Conu Mihai era un om bun ; foarte, foarte, bun. Am putut-o simți chiar și pe pielea mea. N-am să uit niciodată o faptă a lui, unică în felul ei, unică în viața mea. Se lucra la Institutul de lingvistică al Academiei dicționarul în 4 volume al limbii literare românești contemporane. De multe ori Sadoveanu spunea familiei lui că primul lucru pe care îl citea cînd îi sosea un număr nou al *Vieții românești* era articolul meu despre stricătorii de limbă. Știind deci că îmi cunoaște filologica mea pasiune, i-am spus că m-ar interesa să lucrez la noul dicționar. Cum el era președintele secției de limbă și literatură a Academiei, precum și președintele Consiliului științific al amintitului Institut, a făcut cunoscut acestuia că dorește ca eu să fac parte dintre cercetători. Timp de patru luni a primit răspunsuri evazive și delatorii. Așa că, într-o zi, venit să prezideze Consiliul științific, a spus că, înainte de orice dezbatere, vrea să audă răspunsul precis și pozitiv cu privire la modesta mea persoană. Strînși cu ușa, conducătorii institutului și-au luat inima în dinți și i-au spus adevărul în față, anume că nici sub raport ideologic, nici profesional, nu corespund unei asemenea munci. Conu Mihai, atunci s-a ridicat în picioare și s-a rostit așa: „Socot o impertinență să se socoată că o persoană recomandată de mine nu întrunește maximum de condiții atît

ideologice cît și profesionale. Am terminat cu d-voastră." Și a plecat. Știind că va petrece acolo cel puțin două ore, concediase mașina. Așa că pe jos a plecat Conu Mihai pentru a se duce direct la forurile de partid să povestească cele întîmplate, declarînd că nu mai calcă nici la institut nici la ședințele secției, dacă conducătorii institutului nu vin să-și ceară iertare pentru inadmisibila lor purtare. Ceea ce avea să se și întîmple. Astfel am fost eu numit la institut pe bază de scuze... Așa își apăra Mihai Sadoveanu prietenii.

Dealtfel, iluștrii conducători de pe atunci ai lingviștii române erau lingviști în exactă măsură în care subsemnatul este popă. În schimb filologi de valoare internațională, ca Graur și Iordan, erau mereu acuzați de marism și alte păcate, iar învățați de seamă ca Rosetti sau Vianu erau tratați ca niște elevi de clase primare de către diverși tineri imberbi de ambe sexe care, or fi avut ei patru clase primare, dar nu se prea vedea.

A fost o mare cinste a vieții mele faptul că mă iubea acest om atît de bun și atît de deștept. Că era un geniu literar, asta știe toată lumea. Dar că era unul din cei mai inteligenți și mai rafinați cărturari din țara noastră, asta poate părea o noutate. Căci omul acesta a fost adeseori nedreptățit. Stere spunea despre el că nu ajunge să priceapă psihologia omenească decît de la sub-șef de gară în jos.

Mi se întîmpla des să stau tîrziu seara de vorbă cu Conu Mihai și cu ai lui. Simțea o plăcere să audă explicîndu-i-se noile cuceriri ale psihologiei și sociologiei. Le pătrundea cu rapiditate și voluptate. Am cunoscut mulți fini intelectuali, ca Ibrăileanu, Zarifopol, Philippide, Ralea, Vianu, dar poate la nici unul entuziasmele mele pentru idei și teorii nu găseau atîta rezonanță ca la acest cărturar subțire. Dintre toți scriitorii mari, cu unul singur Sadoveanu este rudă : cu Anatole France. Poate și cu Alexandre Dumas, fiindcă acesta însuși seamănă cu France *(La Dame de Monsoreau* este soră geamănă cu *La Rôtisserie de la Reine Pedauque).* Da. „Aziaticul" Sadoveanu, seamănă mult cu rafinatul european Anatole France. Aceeași eleganță simplitate în felul de a povesti, aceeași ironie hîtră și subtilă, aceeași generozi-

tate în ideile sociale, mlădiată prin glumă și întărită prin scurte accente de dramă ; apoi darul de a logodi neologismul cu vorba veche, darul de a fi contemporan folosind evenimente foarte trecute, apoi necontenita alunecare în legendă, toate acestea îl apropie pe pretinsul „aziatic", de cel mai subțire scriitor al latinității, de Anatole France.

Legendă. Da, legendă. Sadoveanu, avea darul de a genera legendă. Ciudată naștere. Căci legenda e rezultatul unei lungi și vechi circulații de imagini din minte în minte. Acest proces lent, milenar, la Sadoveanu era instantaneu. „Legendă" înseamnă, în limba sa natală, „care urmează să fie citit", sau, mai exact spus, oral, sau, încă mai exact, transmis din gură în gură ; îndesire de schimburi sufletești de la om la om, pînă ce un tablou prestigios se înfiripează, tablou din acelea, cum ar zice Jakob Burkhardt : „adevărat pretutindeni și nicăieri", amestec laolaltă de trecut uitat și viitor neînceput. Sadoveanu făcea asta pe loc. De cum pana lui atingea hîrtia, se năștea brusc ceea ce normal se naște foarte încet. Cele mai cotidiene și contemporane lucruri căpătau subit măreție de mileniu, căpătau, cum zic nemții, „etwas Legenderhaftes". Legenda la el e emanație naturală. Una din poveștile sale, o poveste special de caracteristică în această privință, este *Nopțile de sînziene,* povestea bătăliei între două personaje mitologice : pe de o parte o pădure din Moldova, pe de alta capitalismul occidental european ; luptă homerică între două stihii morale, luptă în care nu știi niciodată dacă întîmplările sînt aranjamente omenești sau un „făcut" al zeilor.

Această trăsătură atît de originală Ibrăileanu a simțit-o și a exprimat-o foarte ciudat, printr-o formulă paradoxală, aceea de „lirism obiectiv" sau „obiectivitate lirică" — oricît (adăuga Ibrăileanu), „oricît s-ar bate cap în cap aceste două cuvinte". Într-atîta comuniază Sadoveanu cu universul din afară, cu frumusețea fizică a lunii și cu frămîntarea psihică a oamenilor, încît orice se petrece în vastul univers este, în același timp, și o confidență personală, o mărturisire, o trăire intimă a lui.

Dar această trăsătură la Sadoveanu nu e singura. Ca și Anatole France, el a știut simți cît de complexe sînt

sufletele zise simple. Și atunci a zugrăvit pe țăran așa de adînc, încît a fost acuzat că aderase la acea filozofie agrară numită sămănătorism. Dar tot el, asemenea lui Cehov, a descris inimile cenușii ale celor din tîrgurile provinciale, locurile unde „nu s-a întîmplat nimic", viețile încărcate cu povara golului și a neînsemnătății. O mare recunoștință îi păstra el lui Ov. S. Crohmălniceanu pentru a fi priceput așa de bine această latură de dezolată bunătate a scrierilor sale. Și, tocmai cînd compunea capodopera sa de povestire istorică, *Nicoară Potcoavă*, Ralea releva o altă trăsătură principală (toate trăsăturile geniului lui Sadoveanu sînt egal de principale) : rebeliunea justițiară, spiritul haiducesc. Nu degeaba familia Sadovenilor e din *Gorj*. Tulburătoare sînt figurile de răsculați, de haiduci din nuvelele și romanele sale. Lucru curios : haiducii săi nu sînt panduri, ci luptători individuali, cum e Vasile-cel-Mare-Hoțul, sau „ăla cu chibriturile" din *Paștele blajinilor*. Xenopol scria că puține sînt țările în care poporul să fi recurs, ca la noi, așa de des la răscoală. Tristă răscoală, mereu înfrîntă și născută dintr-o disperare așa de mare, încît, obișnuiți de toate a ne teme, sfîrșeam prin a alege un singur lucru de care nu ne mai era frică : moartea. Acesta e tîlcul celei mai frumoase povești din lume, povestea *Mioriței*, pe care Sadoveanu o iubea mai presus de toate. De mai multe ori, după lungi discuții, am încercat să-l conving pe maestru că așa trebuie înțeleasă absența de teamă de moarte a baciului din *Miorița*, și nicidecum, așa cum o explică, simplist și mistic, Alecsandri, prin „fatalismul românului". O nepăsare izvorîtă din dîrzenie și luptă aspră, iar nu din dezumflare. Dealtfel, Sadoveanu descoperise o altă variantă a *Mioriței*, încă mai frumoasă decît aceea a lui Alecsandri. Începea așa :

S-aude, s-aude,
Departe, la munte,
gomăn, gomănaș,
De trei ciobănași
gomăn gomănind
Oile pornind
Pe-un picior de munte

Cu hățișuri multe,
Suie și coboară
Zi lungă de vară
Ziua pînă-n sară
Din vărsat de zori
Pîn' la sîniori,
De la sîniori
Pîn' la cîntători.
Pe-o gură de rai
Din vale de plai
Ies trei turme mari
Cu trei păcurari
Unu-i moldovean...

Urmează apoi aproape la fel ca în versiunea Alecsandri (pe aceasta din urmă, Sadoveanu o găsea pe alocuri cam dulceagă, cu prea multe alintări), iar la sfîrșitul poemului, versul se rupea în două :

Preoți munți
Cărunți
Stele făclioare
Și poduri de floare.

Aceste „poduri de floare" (mi-a explicat Sadoveanu) erau niște fîșii lungi de pînză, cu un capăt pe pămînt, cu celălalt aninate de un copac înalt, simbolizînd podul (presărat cu flori) care leagă un tărîm de celălalt ; podul de trecere a sufletelor pe lumea cealaltă.

Cînd a venit Sadoveanu în București ca să conducă ziarele *Adevărul* și *Dimineața*, mă duceam deseori serile la el. Toți membrii familiei lui erau oameni care trăiau pentru artă, pentru frumusețe, pentru spiritualitate : erau scriitori, sau muzicanți, sau pictori. O seară în mijlocul lor era o baie de inteligență, de talent și de haz. Aceea care avea să devină soția lui, Valerica Mitru, scăpăra de vorbe de duh. Pe un tînăr arivist, a cărui ascensiune mira pe toți, ea îl definea așa : „este laureatul unui concurs de împrejurări".

Francezii zic că există trei lucruri frumoase care nu-s frumoase : *une belle vieillesse, une belle maladie et une belle mort*. Sadoveanu era de altă părere. Și a dovedit-o

cu fapte. El a scris odată aceste cuvinte : „Nici un argument nu poate sta mai presus de frumusețe". Pentru el, frumusețea însemna ultima etapă a adevărului, a bunătății, a decenței, a inteligenței ; faza cînd aceste calități devin perfecte, *kalos kagatos anthropos*, anticul ideal grec era și idealul lui. Îmi aduc aminte indignarea care îl cuprindea cînd cineva spunea „e vreme urîtă afară". Nu există vreme urîtă striga atunci maestrul. Nici vreme rea ! Nici vreme proastă ! Numai oamenii pot fi proști, răi și urîți. Vremea e totdeauna frumoasă. Dacă o privești cinstit. Dacă o judeci pentru calitățile ei, nu pentru interesele tale, pentru galoșii care ți s-au furat la garderobă, sau taxiul care costă scump, sau hainele care au să se ude, sau umbrela pe care ai pierdut-o în tramvai... Judecată în ea însăși, ce poate fi mai frumos ca ploaia ! Sau furtuna, sau ninsoarea, sau norii, sau întunericul...

Grija frumuseții o punea pînă și în atenția pe care o dădea îmbrăcăminții, ținutei. Iar în scurta perioadă cînd fusese paralizat, găsea totuși mijlocul să ceară să fie în fiecare zi bărbierit.

Vorbeam adineauri de o „frumoasă maladie" ? Sadoveanu a fost pentru medicină o adevărată sfidare. După un atac care îl lăsase paralizat pe toată partea dreaptă a corpului (și partea stîngă a creierului) ; după o scurtă perioadă de agnozie și afazie, Sadoveanu și-a revenit aproape complet. Umbla perfect, înțelegea totul ; doar vorbirea îi era mai anevoioasă. Dar și aci lucrurile s-au rezolvat în sensul frumuseții. Căci soția lui, care îl cunoștea pe el ca pe ea însăși, înțelegea imediat chiar și pasajele de frază mai confuze. Așa că el, cînd vorbea cu dînsa, și cînd vedea că așa de repede și normal este priceput, avea sentimentul de a fi complet restabilit. Iar cînd el vorbea altora, duduia Valerica știa să se intercaleze în conversație pentru a traduce imediat în vorbe clare ceea ce spusese Conu Mihai. Aducîndu-mi aminte de aceste miracole adevărate, îmi dau seama că nu poate exista pe lume un mai mare dar decît să-i dăruiești cuiva pentru a doua oară o viață la fel de întreagă ca cea pierdută.

Așadar, însănătoșirea lui Sadoveanu a fost o splendidă minune de biologie care uimise pe toți hypocrații români și străini. La un moment dat, trecea prin România

un ilustru neurolog și psihiatru german. Doamna Sadoveanu se gîndește să-l cheme ca să-i arate uimitoarele progrese, să-i explice cum procedase și să-l întrebe cum să facă pentru alte recuperări viitoare. Dar nu voia să știe maestrul că vizitatorul era medic și că venea în consultație. Sadoveanu, pînă în ultima clipă a vieții, a fost convins că nu e bolnav (și avea dreptate să creadă așa). Soția sa, atunci, i-a spus că un intelectual străin vrea să-l vadă pentru că auzise că este cel mai frumos bărbat din România. Știa că asta îi va face plăcere acestui om atît de mîndru de ținuta lui de leu, de falnica lui frumusețe. Poate că-și aducea aminte Valeria Sadoveanu cum, în 1955, la sărbătorirea celei de a 75-a aniversări, la Marea Adunare Națională, îi spusesem și eu, că, dintre toți bărbații acolo prezenți, el era cel mai frumos, cel mai falnic, cel mai arătos. Dar iată, acum, minunea. Ilustrul savant german veni. Toți cei de față aveau să rămînă ca trăsniți în fața unei întîmplări care semăna cu un act de vrăjitorie. Oaspetele a intrat. Sadoveanu s-a ridicat de pe scaun, drept ca un *i*, zîmbitor, cu majestate de demiurg, cu naturalețea pe care o avea întotdeauna. Și neurologul german a rostit atunci aceste cuvinte : *„Er ist der schönste Mann den ich in Rumänien gesehen habe"* (E bărbatul cel mai frumos pe care l-am văzut în România).

Profira Sadoveanu, în prefața la volumul I al *Operelor complete*, spune că Sadoveanu „rabdă cu greu aceste opere de tinerețe, de care se miră uneori că au fost scrise de dînsul și pe care le-ar desființa cu plăcere". Se înșela Sadoveanu. Aceste opere scrise la 24 de ani fuseseră cele care îl fermecaseră pe Ibrăileanu. „Povestitorul din *Cozma Răcoare* (scrie Philippide) este și acela din *Hanu Ancuței*. Darul este același, și aici și acolo. Amplitudinea, numai, a sporit. Pîrîul a ajuns rîu, a ajuns fluviu."

Hanu Ancuței ! Pitorești amintiri mă leagă de această carte. În 1953, cu nu mai țin minte ce ocazie, urma ca acest volum să fie tradus în franțuzește. Treaba părea ușoară, căci nuvelele acelea fuseseră deja traduse de studenții de la Cluj ai lui Augier. Rămînea doar ca un bun cunoscător al limbii franceze să mai înfrumusețeze pe ici pe colo. A fost ales Alexandru Duiliu Zamfirescu (fiul romancierului) care, ce-i drept, știa îngrozitor de bine

franţuzeşte (zic îngrozitor, căci era în permanenţă mult mai franţuz decît toţi franţuzii din lume şi bineînţeles, infinit mai catolic decît Papa).

Dealtfel, avea dreptate să se indigneze de traducerea Augier, care era de un „cheşchevù" spăimîntător. Dar nici franţuzeasca medievală a lui Zamfirescu nu se potrivea. În sine, era corectă. Dar umflată şi fandosit arhaizantă. Trebuia neapărat tunsă. Cine putea s-o facă ? Zamfirescu era de o nemăsurată morgă. N-ar fi admis sfaturi de la nimeni. Atunci Sadoveanu şi-a adus aminte că-l auzise vorbind despre mine cu oarecare stimă. Ş-apoi Zamfirescu ştia că taică-meu fusese bun prieten cu tatăl lui. Ş-apoi, maestrul conta pe tactul meu ; ştia că ştiu că pe fudul trebuie să-l iei cu binişorul. Pentru toate aceste motive, m-am pus pe lucru. Şi a ieşit din asta o splendidă traducere. Dificultăţile pentru mine fuseseră mai mult fizice. Căci traducătorul obişnuia, de dis-de-dimineaţă, „de la cîntători pîn'la sîniori", să îngurgiteze gigantice cantităţi de alcooluri tari, gen „adio mamă". Bineînţeles refuzam cît puteam să-l însoţesc în aceste libaţiuni. Căci, ori de cîte ori cedam, petreceam nişte foarte active, dureroase nopţi. Pentru toate aceste motive, într-o zi cînd maestrul m-a întrebat cum merge treaba, i-am spus : „Coane Mihai, am să-ţi răspund printr-o parabolă. O poveste, dealtfel, adevărată. Cînd eram student la Paris, mă duceam uneori duminicile la Marioara Ventura, unde întîlneam pe marele ei prieten, fruntaşul socialist Paul Boncour. Acesta suferea de colită şi gastrită şi ne povestea ce supliciu era pentru el în campaniile electorale, să bea poşirca alegătorului... Dacă refuza, acela se ofensa şi nu-l mai vota. Atunci el găsi o soluţie de compromis. În sectoarele unde ştia că vinul („le pinard") era special de imposibil, îl trimitea acolo pe secretarul său, băiat tînăr şi teafăr. Într-o zi cînd îşi dăduseră randevu pentru ora unu într-o comună, îl văzu de la distanţă pe june, proptit de un copac, palid ca moartea, cu ochii bracaţi pe infinit.

— Qu-est-ce que vous faîtes là, mon ami ? — îl întrebă patronul.

Je vomis pour vous, monsieur... îi răspunse discipolul.

Iată, coane Mihai, genul de fidelitate pe care matale o ceri de la colaborarea mea la traduceri...

Cu privire la traduceri, ţin minte nostima judecată a lui Conu Mihai despre traducerile mele din Eminescu în franţuzeşte. Judecata avea formă de dilemă :

— Din două, una (zicea maestrul). Sau traducerea e mai proastă ca originalul, şi asta e o necuviinţă. Sau e tot aşa de bună, ceea ce înseamnă că pretinzi că ai făcut în cîteva zile ceva pentru care lui Eminescu i-a trebuit o viaţă întreagă — şi asta iarăşi e o necuviinţă.

Bineînţeles, şi el şi întreaga lui familie erau încîntaţi de acele traduceri şi mă puneau să le spun ori de cîte ori venea la ei vreun scriitor străin. Ba cînd a venit d-na Ballard, directoarea revistei *Cahiers du Sud,* i-a dat să publice traducerea mea a variantei Sadoveanu la *Mioriţa,* cu o lungă prefaţă în care explicam cum că această baladă nu are sensul pe care i-l dăduse Alecsandri. Şi faptul că Sadoveanu fusese acela care aranjase publicarea acelei prefeţe mi-a dat marea plăcere de a vedea că, pînă la urmă, maestrul fusese de părerea mea (ca şi Ibrăileanu, care, el, fusese de la început şi fără discuţii).

Sadoveanu mi-a explicat că Alecsandri se înşela şi atunci cînd transforma textul. E probabil că pasajul : „Tu, mioara mea, Să te-nduri de ea" fusese aranjat de Alecsandri. Căci sensul e fals. Verbul *a se îndura* înseamnă a te înăspri, a deveni dur, a fi nemilos. În textul adevărat, cum era cel cules de Sadoveanu, versurile erau :

„Tu de maica mea
Nu te îndura
Tu să-i spui curat
Că m-am însurat"

etc., etc.

Adică exact pe dos de cum este în Alecsandri.

Apropo de iluştri străini veniţi în vizită la Sadoveanu, îmi amintesc de un domn Paraphe, director la Radio Paris, însoţit de o specialistă română de la Institutul de relaţii, „diplomă e poliglò". Dl. Paraphe îl întreabă pe maestru cum facem noi ca să ne procurăm cărţi din străinătate. Maestrul nu ştia, pentru că alţii se ocupau de asta pentru el. Atunci, poliglota noastră sare şi spune : „lăsaţi, maestre, că eu cunosc problema, şi ştiu şi limba..."

După care urmară trei explicații succesive. După fiecare val, franțuzul holba ochii. Nu înțelegea nimic. Poliglota atribuia stupoarea interlocutorului dificultății problemei. După care ejacula un supliment de explicație. Altă pereche de ochi căscați. Alt val de explicații. Cum așa :

— La question est compliquée. Parce qu'il faut d'abord *s'assigurer* les modalités de *plate*.

Stupefacție. Urmare :

— Mais oui. Parce qu'il y a la question de la *value !* (cuvîntul acesta nu există în franțuzește).

Atunci poliglota îi explică musafirului ce lucru afurisit e valuta care cînd se suie, cînd coboară :

— Mais oui, parce que autre chose est quand le lion se monte, autre chose quand le lion se baisse...

Pentru prima oară d-l Paraphe avu impresia că i se vorbește de ceva mai mult sau mai puțin cunoscut : monta leului...

Și acum, o vorbă de duh spusă de Conu Mihai. Era la Iași un profesor de slavistică : Ilie Bărbulescu (Bărboulescu, ortografian, *à la française*, cunoscuții acestui om remarcabil), care, din leafa lui de profesor, își plătea un secretar particular avînd drept funcțiune să stea pe scaun și să-l asculte pe patron cum se laudă.

Într-o zi, conu Mihai avea treabă la Universitate. În cancelaria profesorilor sosește și marele profesor universitar. Cineva îi spune :

— Păreți supărat, d-le profesor.

— Desigur. Caut casă și nu găsesc.

— Bine, dar am văzut puzderie de bilete de închiriat.

— Desigur, dar e casă și casă. Nu orice casă convine unui profesor universitar.

Sadoveanu era indignat. Văzîndu-l pe pontif că pleacă, mai zăbovește nițel, ca să nu fie nevoie să facă cu el conversație pe drum. Dar brusc se răzgîndește. Iuțește pasul, îl ajunge pe Magnific, îl apucă frățește cu brațul în jurul umerilor și-l oprește în fața dughenei unui tinichigiu :

— Aș vrea să cumpăr un cumar (adică țucal). Ai cumare ?

— Am.

— Dar știi, mie îmi trebuie unul mare, foarte mare. Că e pentru un profesor universitar...

În zilele de 4 și 5 noiembrie 1972, orașul Pașcani, loc de naștere al lui Mihail Sadoveanu, a sărbătorit memoria acestui mare scriitor. Fina floare a intelectualității românești, în frunte cu Zoe Dumitrescu-Bușulenga, a venit acolo să spună un cuvînt de omagiu. S-au ținut peste douăzeci de alocuțiuni. Subsemnatul a ținut și el două, una despre Mihail Sadoveanu în general, alta despre opera sa ca izvor de inspirație pentru scriitorii autori de filme.

Am atras atenția asupra unui fapt scandalos. Patru intelectuali români eminenți : Stere, Călinescu, Sanielevici și Lovinescu socoteau pe Sadoveanu un primitiv iar personajele sale niște suflete „reduse" (Călinescu), nedepășind „nivelul spiritual al unui sub-șef de gară" (Stere), ființe sub-umane, aproape lombroziene (Sanielevici). Iar faptul că multe din povestiri vorbesc de un trecut foarte depărtat a făcut pe alți critici să spună că aceste personaje sînt inactuale, depășite, neinteresante azi. De aceea am mulțumit unora din vorbitori (ca, de pildă, Edgar Papu sau Paul Anghel) care au arătat că în scrierile lui Sadoveanu, chiar cînd e vorba de oameni de acum multe sute și chiar mii de ani, găsim pe omul de astăzi, pe omul nou, bineînțeles alături de și în conflict cu omul vechi. Ca și azi.

Cînd zic că Sadoveanu este un scriitor extraordinar, acest adjectiv nu e un superlativ omagial ci un modest termen propriu. Zic „extraordinar" fiindcă acest scriitor nu seamănă cu nimeni. Ce înseamnă oare asta ? Pentru a o explica am recurs la ocolul parabolei. Am amintit cîteva fapte întîmplate. De pildă Sadoveanu, ca noi toți cei de la vechea *Viață românească*, avea o mare admirație pentru doctorul Jean Cantacuzino (unul din fondatorii revistei). Într-o bună zi, intră în biroul profesorului ușierul, care îi cere voie să se ducă la el în sat să înmormînteze pe taică-său. Cantacuzino deschide un sertar, scoate 200 de lei (pe atunci lei aur) și-i dă omului, ca să-și îngroape tatăl. În anul următor, același ușier, intră la același profesor Cantacuzino, și cu aceeași tristă voce îi cere o permisie ca să se poată duce acasă, unde tocmai îi mu-

rise tatăl și trebuia să-l îngroape. Profesorul, la rîndu-i, deschide același sertar, scoate alți 200 de lei, și îi dă nefericitului orfan. Prietenii și admiratorii profesorului îngheață. Oare profesorul să se fi ramolit ? Care profesor, după ce ușierul pleacă și închide ușa, zice, cu nespusă blîndețe :

— Săracul ! Iar i-a murit tat'so !

Vorbind despre toate astea cu Sadoveanu, acesta a zis :

— Vezi ! Iaca asta se cheamă a fi om ! Iaca asta înseamnă să crezi omului !

M-a impresionat acest verb construit cu dativul. Să-i crezi *omului,* iar nu să-l crezi *pe* om. Acest *pe* evocă un gest posesiv de apucare, de interesată „bizuire pe". În schimb, dativul, cum o indică și numele, evocă gestul de a da, de a acorda, de a dărui. Cînd Sadoveanu vorbea, parcă tu însuți vorbiseși. Vorba scriitorului trebuie să fie o topire laolaltă a două suflete, al lui și al tău. Anatole France pe care Sadoveanu îl adora, zicea despre Voltaire : „Il parlait comme personne le langage de tout le monde" (vorbea, ca nimeni, limbajul tuturora). Iaca pentru ce vorba lui Sadoveanu nu seamănă cu a nimănui : *pentru că seamănă cu a tuturor.*

Hugo voia să fie „ecoul sonor al Universului" ; exilat la Gernessey, spunea că vrea să facă „să răsară, într-o oglindă totodată clară și sumbră, acea mare figură, una și multiplă, lugubră și radiantă, fatală și sacră, anume : omul !" Da. Asta se silise să facă Hugo. Sadoveanu, el, nu s-a silit niciodată. Comuniunea dintre el și oricare om din lume să făcea de la sine, nesilit, printr-un tare curios fenomen, pe care marele său admirator, Ibrăileanu, îl observase. Faptele eroilor săi sînt *totdeodată epice și lirice,* căci orice s-ar petrece la ei este și o confidență personală a lui Mihail Sadoveanu : „Lirism obiectiv", sau „obiectivitate lirică" numește Ibrăileanu acest paradoxal fenomen.

Dar iată o altă întîmplare autentică unde se arată cum Sadoveanu „vorbea, ca nimeni, limbajul tuturora". Exista, cum ziceam, în Iași, un profesor de slavistică pe nume Bărbulescu. Acesta, ca mai toți intelectualii ieșeni, a scris și el cîteva rînduri omagiale în acel album închinat lui Conu Mihai cînd împlinise 50 de ani. Domnul Bărbulescu

îl felicita pe Sadoveanu pentru norocul său. Căci noroc este să fii scriitor. Adică (zicea Bărbulescul nostru) să nu faci nimic toată viața, decît să te plimbi, să visezi, să vînezi, să pescuiești, să benchetuiești, să te odihnești și din cînd în cînd să scrii tot ce-ți trece prin minte, povești scornite pe de-a-ntregul. Pe cînd noi, oamenii de știință (citez) „trebuie să citim fel de fel de cărți, să învățăm fel de fel de limbi, pentru ca la urmă să nu ne alegem nici cu a suta parte din gloria dumneavoastră, a scriitorilor. Într-adevăr, domnule Sadoveanu, te felicit. Ești un om norocos."

Să nu-l judecați greșit pe dulcele Bărbulescu. Vorbele lui sînt un real și serios omagiu. Poate cel mai mare din toate : domnul Bărbulescu socoate că domnul Sadoveanu nu spune decît ceea ce ultimul dintre oameni poate, fără efort, să spună (ultimul, adică inclusiv domnul Bărbulescu însuși). Avem aici o declarație de comuniune sufletească și o dovadă experimentală că într-adevăr, vorba lui Sadoveanu este vorba tuturora, inclusiv a d-lui profesor ieșean de slavistică.

Călinescu îi reproșa lui Conu Mihai că-i lipsește (citez) „goticul și muzicalul". Cred că numai Dumnezeu, în momentele lui bune, ar putea ghici ceea ce severul Călinescu a vrut să spună. Epitetul de „aziatic" provine, probabil, din gustul și amorul lui Conu Mihai pentru poveștile orientale. Paul Anghel, mai generos, după ce arată această afinitate pentru basmele mai mult sau mai puțin mahabharate, recunoaște că găsim și oarecare europeism în scrierile maestrului și conchide pentru o sinteză euroasiatică în opera acestuia. Cred că „sinteză" nu e cuvîntul propriu. Conu Mihai vibra deopotrivă la legendele indiene, persiane, georgiene, arabe, după cum, fără nici un efort de sinteză hegeliană, spunea, cu delicii, pe dinafară, pasagii întregi din Anatole France, cel mai european dintre europeni, care și el se înnebunea după povești istorice luate din alte vremi și din alte continente. Dealtfel, dacă un Faguet scria cărți ca *En lisant les beaux livres,* unde comenta cu delicii povești persiane și alte asemenea, asta nu înseamnă că cel mai franțuz dintre criticii francezi era un „aziatic".

Vreți să știți de ce Mihail Sadoveanu nu semăna cu nici un alt scriitor? Gîndiți-vă la La Fontaine. În acel secol, al șaptesprezecelea, cînd cei mai mari scriitori scriau cu scrobeli și dantele, La Fontaine, și el, nu semăna cu nimeni. Era Natura toată, făcută om. Era solidar cu tot ce este uman:

Tout m'est souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un coeur mélancolique.

Nu degeaba acelui mare cultivator de frumusețe i se zicea „le bonhomme", *kalos kagatos anthropos*. Tot așa cum Mihail Sadoveanu, omul care cerea de la noi să „credem omului", îmi spunea mie odată că la toate lucrurile din lumea asta, drumul ultim, etapa lor din urmă, este *frumusețea*.

— Consolează-te, Coane Mihai (i-am spus eu atunci). Românul cult de astăzi nu mai zice, ca prostul, „vreme frumoasă". Odată, la Institutul de lingvistică, vrînd să plec, întreb pe un, mă rog, coleg, care tocmai sosea, ce vreme e afară.

— Favorabilă — îmi răspunde doct și demn lingvistul.

Unii critici, în cap cu Călinescu, îi reproșează lui Sadoveanu că e „monoton" fiindcă nu e în stare să descrie decît suflete „reduse". Da. Acesta e adjectivul preferat de Călinescu. Din care a făcut și un substantiv abstract „reducția" sadoveniană, care înseamnă că personajul e redus la minte.

Vreți să știți adevărul? Nimeni ca Sadoveanu nu a înțeles cît de afurisit de complex este un suflet de om așa-zis simplu. Această bogăție, această complexitate sufletească a omului oarecare, îl epata pe Sadoveanu. Rămînea uluit de cîtă înțelepciune, delicatețe și savantă sensibilitate zace într-un om călinescianicește „redus". Totul e, cum spunea Conu Mihai, totul e „să crezi omului".

Numai două filme s-au inspirat din opera lui Sadoveanu: *Șoimărești* și *Baltagul* (*Venea o moară pe Siret* nu contează).

Nu discut, dealtfel, aici, calitatea artistică a celor două filme. Mă gîndesc doar la ce ar fi putut scoate din ele

omul nou, omul de astăzi, care se găsește admirabil zugrăvit în ambele aceste vechi și de demult povești.

Iată-i pe Șoimărești. Un neam întreg de răzeși. Se știe că răzeșii, din cauza dărilor domnești și spolierilor boierești, erau repede reduși la condiția de pălmași. Dar Șoimărești rezistau, deși boierul Orheianu era cumplit de puternic și de nemilos.

Tudor Șoimaru, de pe malurile Răutului plecat în lume, după asasinarea lui taică-său, deprinde meșteșugul oastei și războiului, cutreieră multe țări (Polonia, Boemia, Prusia, Austria, Rusia, Ungaria), învață limbi străine, citește, observă și ajunge om subțire fără nevoia cîtorva generații prealabile, fără faimoasa „etapă" de subțiere cerută de Bourget. Ceea ce demonstrează un alt adevăr din biblia umanistă, anume că omul de bună calitate se face singur, nu-l fac generațiile de neamuri boierești și chiaburești care l-au precedat.

Personajul Magdei Orheianu este de asemeni foarte actual. Căci e conflictul cornelian, sau faustian sau goethean, al „celor două suflete în același piept". Frumoasă, deșteaptă, spirituală, elegantă, bogată, cultivată, umblată prin multe capitale de regat și împărăție, vedetă oriunde se ducea, înconjurată de cei mai spilcuiți domnișori — această Magda Orheianu, care avea tot, nu putuse niciodată avea ceea ce dorise ea cel mai tare, ceea ce, vai, ultima țărancă de pe malul Răutului putea avea: un bărbat care să fie vrednic de a fi iubit de ea. Toți gentilomii care roiau în jurul ei, deștepți și proști, urîți și frumoși, erau sufletește goi, vizi, seci, găunoși. Și iată, pe acel bărbat ideal, ca prin minune, îl găsise. Dar vai! Era Tudor Șoimaru, răzeș moldovan și soldat mercenar. Ar fi însemnat să renunțe la programul ei de ascensiune, de cucerire a unei lumi adeseori condusă pe atunci de o femeie isteață ca dînsa. Era vremea cînd împărățiile puteau fi mînate de o Madame de Pompadour, Elisabeta a Angliei, Caterina a Rusiei, Maria-Terezia a Austriei, Maria Stuart, Caterina de Medici și cîte altele. Acea ființă perfectă și ambițioasă care era Dumneaei Magda Orheianu avea certitudinea de a face carieră. Dar renunțînd la fericire. Renunțînd la singurul lucru după care rîvnise, în sec, toată viața.

În povestirea lui Sadoveanu această cumplită dramă sufletească este magistral zugrăvită : discret și pătrunzător, din cînd în cînd iluminată de cîte o replică „cheie", care descuie toate porțile poveștii. Un film vrednic de Sadoveanu s-ar putea face din această așa de „modernă" nuvelă.

O asemenea modernitate, actualitate, contemporaneitate găsim și în *Baltagul*. Filozoful Lalande spunea că forma cea mai înaltă a inteligenței, operația cea mai grea a minții omenești, este raționamentul reconstitutiv, acela prin care Cuvier, cu cîteva oscioare, recompunea dobitocul ; sau acela al detectivului din romanele polițiste. Această nobilă conduită, mîndrie a civilizației, această fază supremă a inteligenței rămîne veșnic actuală și reprezintă, cu onoare, o permanentă trăsătură a „omului nou". A omului nou de pretutindeni și de totdeauna. Agatha Christie, una din campioanele poveștii cu detectivi, a scris un roman pur polițist, dar care se petrece sub nu mai știu care dinastie de faraoni ! Sadoveanu a făcut asta cu o lume de țărani moldoveni de acum multe veacuri. Felul cum Vitoria Lipan pleacă de la zero și descoperă tot, ba chiar și execută sentința, arată, pe lîngă alte calități, cît de modernă, de „umanistă" și de cinematografică este orice operă sadoveniană.

Sadoveanu are multe coarde la arcul său. Una este vijelia, precipitarea dramatică a evenimentelor, învălmășeala trepidantă a caracterelor. Alta este liniștea, pacea, zîmbetul lucrurilor care se așterne peste sufletele oamenilor. Amîndouă aceste stări au ceva elemental, căci provin din natură, din stihia cînd furtunoasă cînd placidă. La Sadoveanu natura nu traversează caracterele, ci acestea derivă orecum din ea, ca un delegat, ca un mesager. Există un joc de salon unde fiecare demoazelă personifică o floare. Mi l-am adus fără voie aminte și m-am mirat că ceva așa de caraghios mi-a putut veni în gînd în legătură cu Sadoveanu. Probabil că domnișoara care andosează blazonul unei flori seamănă, caricatural și înduioșător cu acele personaje de basm care întruchipează sufletul pădurii sau al drumului, al ploii, al soarelui, al

satului. Acel codru secular din *Nopțile de Sînziene*, sau satul acela tradițional din *Pastele blajinilor* nu par ele oare că izvorăsc, că se trag din psihologia oamenilor de poveste ?

Natura e, de felul ei, cînd furtunoasă, cînd majestuos imobilă, cînd palpitantă, cînd limpede și pură. Iată de ce atmosfera din scrierile lui Sadoveanu e cînd repezită, cînd lentă, atît în romanele cele lungi, cît și în istorioarele cele mai scurte. Este, în *Țara de dincolo de negură*, o povestire care se petrece pe vremea mărilor sarmatice. (Sadoveanu știa ce era pe acolo ; cred că numai el știa asta — niște locuri unde văzduhul e încărcat cu luptă și insecuritate.) Alteori, ca în *Săniuța* din *Ți-aduci aminte ?*, toată povestea e ca un zîmbet mînzesc, ca un vesel, șiret și candid „făcut-cu-ochiul". Cui face Sadoveanu, acolo, cu ochiul ? Foarte simplu : lui Sadoveanu Mihai, care avea opt ani pe atunci, și învăța meșteșugul boabs-leighului național.

1955—1965

PĂSTOREL TEODOREANU

Nu zic că Păstorel Teodoreanu a fost greșit înțeles. Aș zice mai degrabă că nu a fost înțeles deloc. Astăzi. Căci cei care odinioară îl înțeleseseră au cam murit. Și acum lumea ar putea să creadă că Păstorel a fost un om a cărui unică ocupație era să glumească și că nu avea o concepție gravă, serioasă despre viață. Ceea ce nu-i deloc adevărat. Păstorel era mult mai serios decît se crede, căci el lua în serios pînă și gluma. Cînd glumea, asta el o făcea fie din bunătate, fie din supărare, fie din marele lui amor pentru oamenii cărora voia să le facă plăcere, fie din indignare împotriva vreunui ticălos care pîngărise și mînjise ceva frumos în care el credea. Așa s-a întîmplat cînd un oarecare Pascu, profesor la Universitatea din Iași, l-a atacat și jignit pe domnul Ibrăileanu. Cred că din tot ce există pe pămînt, Păstorel cel mai tare îl iubea pe domnul Ibrăileanu. Ca un cavaler medieval, el a tras spada ca să-l pedepsească pe cel care ofensase scumpul său idol. Și a pornit, astfel, într-o lungă cruciadă umoristică. Spada lui era gluma. Lupta a ajuns la o judecătorie de ocol. Pascu îl acuzase pe Păstorel că, pe stradă, acesta îi trăsese o pereche de palme. La judecată, reclamantul, om violent care vorbea țipînd, cu contorsiuni din obraz și din brațe, contrasta cu calmul olimpic al lui Păstorel. Bineînțeles, toată Universitatea, toată intelighenția ieșeană venise, cu poftă, să asiste la proces. Judecătorul îl întrebă pe împricinat :

— Recunoașteți că ați pălmuit pe reclamant ?

— Onorat tribunal, și dumneavoastră ați fi făcut la fel, dacă erați în situația mea.

— Cum adică ?

— Onorat tribunal, domnul Pascu mă provoca necontenit. De cîte ori mă vedea, se strîmba, intenționat, la mine. Îmi făcea niște grimase pe care nici un om de onoare nu le-ar putea suporta. Furios și gesticulînd isteric, Pascu intervine :

— Nu-i adevărat ! Minte ! Nu-i adevărat !

La care Păstorel, calm și arătînd cu mîna spre obrazul congestionat și delirant al lui Pascu, zice :

— Iaca, vedeți, domnule judecător, și acum se strîmbă ! Sînteți martori cu toții că iar se strîmbă la mine !

Ultimul cuvînt, ca în orice proces penal, aparține apărării. Și inculpatul nostru spune atunci :

— Onorat tribunal, ultimul meu cuvînt este acesta : cer condamnarea mea, că veți recunoaște și dumneavoastră că ar fi păcat ca un proces așa de frumos să se înmormînteze la o biată judecătorie de ocol...

Foarte nostim a fost cum Păstorel a povestit în scris prima lui întîlnire cu Pascu. Se publicase o broșură cu ocazia reapariției *Vieții românești*, după războiul din 1916-1918. Pe ici pe colo, cîte o fotografie a vreunui colaborator.

— Atunci, zice Păstorel, am întrebat pe prietenul care se afla lîngă mine, arătîndu-i o fotografie :

— Da urîtu' ista cine-i ?

La care prietenul mi-a răspuns :

— Unu, Pascu.

Așa l-am cunoscut eu pe Pascu. Mai tîrziu, am aflat că umblă cu mare ușurință pe picioarele dinapoi și, în această poziție extravagantă, urcă scara principală a Universității, unde ține cursuri de istorie literară românească veche...

Păstorel avea să fie pentru scurtă vreme, el însuși, magistrat. Îl amuza gravitatea sacerdotală a bătrînilor săi colegi și îi plăcea să-i scandalizeze. De pildă, aflîndu-se într-un complet de trei, cei doi colegi, după ce deliberau șoptind, îl întrebau și pe el dacă e pentru condamnare

sau pentru achitare. Atunci Păstorel, care știa perfect ce era just să hotărască, lua o atitudine foarte gravă și plină de îndoieli, scotea din buzunar o monedă, o arunca în sus, se uita pe ce parte căzuse și declara foarte serios :

— Achităm.

Altă dată, se judeca un caz tipic de flagrant delict de adulter. Bineînțeles, cei doi colegi bătrîni condamnaseră. Păstorel însă face opinie separată, pe care o scrie în procesul-verbal astfel : „Osebită socotință. Articolul cutare din *Codul civil* glăsuiește : En fait de meubles, possession vaut titre. Pe de altă parte, *la dona e mòbile*. Deci, achităm."

Tot în legătură cu relațiile lui cu autoritățile publice, îmi aduc aminte ce mirat fusese Păstorel primind din partea circumscripției fiscale o somație și amenințări de sancțiuni. I se intima să facă urgent cuvenita declarație de venituri. Trăia acasă la mama sa și la Ionel, frate-său, și cîștiga ce-i pica de la scris. Dar nu lua niciodată în serios acele venituri. Așadar, se duce la percepție, unde face, în scris, următoarea declarație : „N-am venit că am venit, am venit că n-am venit". Cum am mai spus, gluma perpetuă era, la Păstorel, izvor de bunătate și debușeu al marii sale iubiri de oameni. Căci ce mod mai sigur de a face plăcere altora, decît să-i încînți cu gluma, mai ales cînd maliția era îndreptată chiar spre interlocutor ? Această concepție, deloc frivolă, ci dimpotrivă foarte etică, această veselă purtare de bun samaritean se oglindește perfect în opera lui de scriitor. Ca și la fratele său Ionel, scrisul său nu semăna cu al nimănui. Acel stil pseudocronicăresc din *Hronicul Măscăriciului Vălătuc* era original, pentru că se potrivea perfect cu felul său de a privi viața. Știu că unii critici sau cititori îmi vor atrage atenția că această manieră literară nu a fost găsită de el, ci de Topîrceanu, în parodia lui despre Ciubăr Vodă. Dar nu-i tocmai așa. Și am să vă destăinuiesc ceva pe care prietenii lui Păstorel îl știu, dar marele public nu. Acel stil similicronicăresc fusese compus de ei amîndoi, de Păstorel și Topîrceanu împreună. Acești doi prieteni nedespărțiți, într-o zi, s-au apucat să facă, să ticluiască acea vorbire păsărească arhaizantă. Topîrceanu s-a amuzat cu ea într-o mică parodie asupra domniei lui Ciubăr Vodă. Păs-

torel i-a dat o întrebuințare mai importantă, mai durabilă. Așa se explică de ce nu i-ar fi trecut niciodată prin gînd lui Topîrceanu să revendice paternitatea acelei invenții stilistice. Fiecare își avea paternitatea lui deosebită. La Topîrceanu fusese folosirea ei pentru parodierea stilului arhaizant, iar la Păstorel a fost ceva mult mai serios, mult mai puțin trecător și anume a fost unealta ideală pentru a exprima o foarte originală concepție de viață. În *Hronicul Măscăriciului Vălătuc* ni se vorbește de niște bețivi strașnice și de amoruri curat pămîntești. Singura problemă mai adîncă, mai, ca să zic așa, „etico-socială" este încornorarea bărbatului de către legitima (sau nelegiuita) sa femeie. Sentimentul predominant e buna dispoziție. Ocupația fundamentală : masa. După care, ce-i drept, vine imediat amorul. Eroii lui Păstorel au chef și fac chef. Veselia de a trăi le lungește serile și le scurtează zilele. Ici și colo, cîte-o vagă înduioșare, dar nu aceea a omului milos, ci un fel de tandrețe ocazională și tumultuoasă, de om care a băut un pic și-i dispus să-și înțeleagă (și să-și pupe) aproapele.

În loc de tragedie, el a preferat elanul de simpatie și de dragoste. Oamenii cercetați de el, un Trașcă Dascălu, un căpitan Costache, un neobositulu Costăchelu seamănă poate întrucîtva cu Miticii lui Caragiale, dar minus meschinăria și ridicolul. Eroii lui Păstorel erau caraghioși, dar nu ridicoli. Și-apoi aveau un fel de grandoare naivă și boierească. Iar pe deasupra liniștii sufletești și bunei digestii, aceste făpturi, ca și autorul lor, simțeau o imensă dragoste de țară, dragostea pentru acest pămînt sfînt pe care au putut crește crîșme răcoroase dătătoare de Cotnar și moși dătători de moșteniri.

Păstorel Teodoreanu a scăpat de două cusururi curente la scriitorii de pe vremea lui : artificialitatea și mitocănia. În nici un moment nu e vulgar. Cînd povestește lucrurile cele mai licențioase, el încă are o supremă distincțiune. Finețea și bunul gust se văd, de pildă, în acea artă subțire a găsirii numelor proprii, la fel ca la marii maeștri, Caragiale și Sadoveau. La el, ca și la ei, numele eroilor, prin felul cum sună, spun tot. De pildă : „Această întîmplare a fost scrisă la mînăstirea Văratec, în luna septem-

brie, ziua 17, fiind cursul anilor 7366, iară de la Hristos 1857, de mine, Ecaterina Opriș, nevrednică țiitoare a domniei sale domnului Alexandru Balanțoff".

Ce bine sugerează cuvîntul Balanțoff pe domnul care își poate oricînd „balansa" atît burta cît și ibovnica, o ibovnică ce-i zice Opriș, nume care sună ca o declarație de nepăsare și depreciere, ca despre ceva pe care nu dai doi bani ! D-apoi Marghiolița ! Nu sună oare ca un nechezat de iapă tînără ! Toate acestea-s cu socoteală la Păstorel.

Cineva spunea odată că un mare umorist trebuie să știe să fie trist, și că lui Păstorel îi lipsea tristețea. Nu e tocmai adevărat. E drept că eroii lui Păstorel nu prea-s capabili să fie triști. Ei se cred tari și nu se încurcă în subtilități sentimentale, datorii abstracte și entuziasme cetățenești contestatare. Dar poate oare fi ceva mai trist pe lume, decît să vezi că asemenea oameni există ? Niște oameni care nu cunosc decît tristețea ieftină a indigestiei și a momentului cînd li se anunță că a calicit conașul ? Poate fi ceva mai jalnic decît asemenea sărmane, funeste exemplare de umanitate, cu tot ifosul lor de bonvivanți ? Aici se află tristețea lui Păstorel. Prin jovialitatea din-tr-înșii el căuta să neutralizeze melancolia dintr-însul, și căuta, prin voie bună, să aţîțe în ei oarecare generozitate și înfrățire. Păstorel era convins că gluma unește și înfrățește.

Din iubire de oameni, și nu ca să facă pe deșteptul, ocupația lui, meseria lui, cariera lui a fost să facă glume, pe care le împărțea altora ca pe niște cadouri, ca pe niște amabilități către musafiri. De aci gustul său pentru epigrame, ca niște buchete mici oferite oaspeților.

Îmi aduc aminte cum, odată, prietenii de la *Viața românească* fuseseră indignați de felul în care maestrul Codreanu se lăuda în tîrg cu succesele sale. Ca să-l pedepsească, amicii au hotărît să lanseze trista veste că, de ! toate lucrurile pe lumea asta au un sfîrșit, că nu poți să le ai pe toate, că la urma urmei există și alte plăceri, poate mai interesante și mai durabile, ca de pildă talentul, inteligența, lectura, o mîncare bună, sau un vin bun, plăceri mult mai sigure decît... etc., etc.

Vă dați seama cu ce iuțeală o tristă veste ca aceasta se răspîndește într-un tîrg ca Iașul. Și-așa, la o agapă colegială a *Vieții românești,* bardul Codreanu își spune indignarea contra măgarului care răspîndise o asemenea infamă minciună, o asemenea calomnie și asta — culmea ! — tocmai acum „cînd sînt într-o formă cum nu mai fusesem niciodată" etc., etc. Păstorel, bunul samaritean, îi sare atunci bardului în ajutor, cu niște stihuri de salvare, stihuri de o factură prozodică originală și foarte percutantă. Așa :

Cînd trista veste
Mi-a ajuns la cunoștință,
Mi-am zis că e cu putință !
Și-ntr-adevăr, cu neputință
Este.

O altă snoavă inedită a lui Păstorel e fabula cu boul care a întîlnit un biet măgar sfrijit, mîhnit, fugit de la un stăpîn rău, care-l bătea, îl muncea și îl înfometa. Boului i se face milă, îl duce pe nenorocit la el în staul, îl tratează cu paie, îl prezintă soției. În lipsa boului, vaca... ce vreți ? acceptă omagiile musafirului. Morala, zice Păstorel : „dacă ești bou, nu chemi măgari la masă".

În amintirea nemuritoarelor versuri :

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie.
Era pe cînd nu s-a zărit
Azi o vedem și nu e.

Păstorel a scris următoarele :

Aroma vinului trecut
Încet la cap se suie.
Era pe cînd nu s-a băut,
Azi l-am băut, și nu e.

Tot astfel propunea el pentru dicționarul academic următoarea definiție : „PRUNA" s. fem. Un pas spre țuică".

Aș putea să povestesc pînă mîine amintiri despre bunul, dulcele meu prieten Păstorel. La liceul internat, din

oră în oră, ne întîlneam, în recreație, la closetul repetitorului, unde, febril și relaxat fumam, recitam din Baudelaire sau din Anatole France și priveam, pe vasta fereastră, vasta lume exterioară, unde :

Pe trotuar alături saltă
Două fete vesele ;
Zău că-mi vine să-mi las baltă
Toate interesele.

Cu două zile înainte de a muri, mă dusesem la el, împreună cu prietenul nostru comun, Costică Botez. Era bine dispus, aproape vesel. Căpătase niște vin bun, din care am băut cu toții. Și ne-a spus, atunci, așa :

— Aș vrea ca tigva mea, îngropată în pămînt, să-i fie pămîntului îngrășămînt, și de acolo să se ridice în sus o floare, pe care o fată frumoasă să și-o pună în păr...

1972

LA MOARTEA LUI MIHAIL SEBASTIAN

Autorul cărții *Memorii de dincolo de groapă* spunea, despre Talleyrand, că *„le malheur ne daigna point honorer sa vie"*. Aceste vorbe îmi vin în minte gîndindu-mă la soarta lui Mihail Sebastian, căruia i-a fost, în mod sistematic acordată această onoare a nenorocirii. Accidentul care, în ziua de 28 mai 1945, l-a ucis pe loc, fusese numai ultima. Îmi amintesc cum, în octombrie 1944, el spunea — parcă jenat că trebuie să vorbească despre asemenea intimități — că nu poate da deocamdată nimic pentru revistă, fiindcă locuința lui fusese pentru a doua oară făcută praf de bombardamente. Altă dată, în 1939, aflîndu-se la Paris, i s-a furat o valiză unde avea unicul exemplar din manuscrisul unui roman terminat, și la care muncise cinci ani. Dar nedreptății suferite la Paris avea să-i răspundă o alta, la București.

Este o poveste veche. În acel moment, bucureștenii erau răscoliți de o mare emoție : arsese sala Eforiei, unde dl. Tănase juca subtilele sale reviste cu fete și calambururi genito-urinare.

Articole de gazetă, conferințe la radio comentau cumplita și culturala nenorocire ; se deschideau subscripții, se instituiau colecte și daruri regești aveau să transforme catastrofa într-o excelentă mică afacere. Toate acestea se întîmplau tocmai în momentul cînd eu mergeam din om în om, povestind tragedia adevărată a lui Mihail Sebastian — acel scriitor atît de exigent, atît de sever cu el însuși,

atît de îndrăgostit de arta lui, și care văzuse murind o parte din sufletul său. Supărarea e comunicativă. Voiam ca ea să găsească ecou și la alții.

Dar aceiași oameni pe care incidentul de pe bulevardul Elisabeta îi tulburase de parcă s-ar fi fost surpat templul din Luxor sau Biblioteca Mazarină, ascultau povestea manuscrisului cu placiditate, și contemplau excitarea mea cu nedumerire.

La cimitirul evreiesc din Filantropia avea să se întîmple un fel de minune.

În povestirile fantastice, unde eroul se transformă în lup, sau își pierde umbra, sau devine invizibil, deodată. din clipa cînd moare, își recapătă adevăratele lui trăsături. Tot astfel, Mihail Sebastian își primea acum, de la contemporanii săi adevărata figură și toată emoționanta stimă pe care o meritase în timpul vieții. N-a fost o înmormîntare ca toate celelalte. Din lumea imensă care se adunase acolo, mulți, foarte mulți nici nu-l cunoșteau personal. Veniseră aduși de un sentiment obscur de reparație. Parc-ar fi vrut să spună că moartea, de data asta, violase regula jocului. Pioasa adunare era și ea o adunare de protest. Părea inadmisibil să se poată muri astfel ; și asta tocmai în momentul cînd voiajul în nenoroc și ocaziile de nenorocire — care în ultimii ani fuseseră pentru el așa de multe — păreau a fi început să se oprească.

Și mai era ceva. Oamenii au o teorie instinctivă a morții. Ei zic — ca Paul Valéry : — „*la mort, cette chose qui n'arrive qu'aux autres*". De data asta, moartea fusese atît de ingenioasă în maliția ei, încît dovedea că poate lovi pe oricine, deci chiar și pe noi. Am simțit, printre oamenii veniți acolo, trecînd ca un fior de spaimă, de parcă neverosimila nenorocire i-ar fi atins și pe dînșii.

La un moment dat, în timpul ceremoniei, se auzi o voce care acoperi glasul cantorului și întrerupse, o clipă, cursul slujbei : era strigătul sfîșietor al maică-si, care spunea :

— Copilul meu cinstit și deștept...

Cuvinte bizare, căci nu erau acele pe care le spune o mamă ; cuvinte absurde, căci erau două adjective reci, contrastînd cu strigarea lor patetică ; cuvinte impresionante, pentru că nu le înțelegeam bine și cu atît mai impresionante cu cît știam că ele trebuie totuși să aibă un înțeles profund. Pentru ce, înainte chiar de a le pricepe, mi-au apărut ele de o mare, de o nesfîrșită noblețe ? Pentru ce, multă vreme, ele m-au lăsat pe gînduri, așa cum ne dau de gîndit cuvintele stranii și tari dintr-o frază de Shakespeare ?

Cînd pierdem o ființă dragă, durerea noastră e mai egoistă decît se crede. Un psihiatru compara aceasta cu o intoxicație masivă. La moartea unui copil sau a unui bun prieten, toate conduitele noastre față de dînsul, multe și dese, devin brusc fără întrebuințare ; greutate moartă, corp străin într-un organism care nu-l mai poate asimila.

Cu o persistență respectabilă (dar absurdă pentru ceilalți), continuăm a vorbi celui care a murit, și în chemările noastre enumerăm toate însușirile lui. Îl numim drag, iubit, bun, scump, mărinimos, cuminte, afectuos, ascultător. Ne amintim calitățile lui sufletești, totuși nu toate, ci doar acelea care se raportă la legăturile noastre sentimentale cu dînsul. Însușirile lui strict personale, acele care nu poartă asupra relațiilor sale cu noi, nu pot figura în tînguirile noastre. De pildă, nu vom spune că era inteligent. De asta ar putea vorbi numai un străin, un delegat al opiniei publice, într-o oratie, într-o compunere. În strigătele spontane ale durerii apar numai sentimentele care au prezidat la intimitatea noastră de odinioară. Și nici ele toate. N-am putea, de pildă, vorbi de cinste. Ar apărea indecent și insultător să declarăm că, în decursul vieții sale, el nu căuta să înșele. Numai panegiristul, care schițează un portret obiectiv, poate spune că dispărutul fusese de o mare probitate sufletească. Într-un discurs funebru vorbește admirația obiectivă, nu durerea proprie.

Și totuși, acea femeie deznădăjduită pronunțase — în fața băiatului ei mort — exact cele două cuvinte care nu se spun niciodată. „Copilul meu cinstit și deștept" — strigase ea.

Acuma înțelegeam. Această mamă a făcut ce nici o mamă nu făcuse încă. S-a dezbrăcat de tot ce-i egoist în durere. Nu s-a gîndit la pierderea ei, ci numai la pierderea lui. Ea își pierdea copilul ; el își pierduse viața. Mama lui Mihail Sebastian — vrednica mamă a lui Mihail Se-

bastian, și-a uitat de suferința ei, și s-a gîndit numai la nedreptatea care i se făcuse lui. Dragostea de mamă e un sentiment intens, dar frust și animalic. Această femeie însă se ridicase deasupra amorului biologic, și atinsese acea iubire pură, acel „amor intelectualis" al istoricului și biografului. Și acest conținut înalt ea l-a turnat în forma rudimentară a strigătului primitiv.

De aceea cuvintele ei aveau ceva shakespearian. Această omenească împerechere de țipăt de fiară rănită și de ființă care se urcă pînă la ultimele culmi ale gîndirii dezinteresate — mi-a apărut atunci ca o scenă inedită din opera lui Shakespeare.

Mihail Sebastian iubise, în această lume, mai presus de toate, frumusețea morală din dramele lui Shakespeare. La locul îngropării sale, marele dramaturg fusese de față. Ca o coroană așezată pe mormîntul tînărului său prieten, el a pus un om viu să vorbească în numele lui, și a ales întru aceasta pe ființa care îl iubise cel mai mult și îl înțelesese cel mai bine.

1945

IV

DESPRE HAZ

În dicționarul în 4 volume, scos după război, redactorii n-au înțeles deloc sensul cuvîntului *haz*. Vorbesc de veselie, de plăcere dar nici o vorbă despre sensul capital, oglindit în expresia fundamentală : *a avea haz*. Se pomenește de această expresie numai în sensul ei ironic : „Apăi știi c-ai haz ?“ Dealtfel, cealaltă expresie curentă : *a face haz* (de ceva sau cineva) se confundă cu prima căci înseamnă *a recunoaște* că cineva sau ceva *are haz*. Că plăcerea (totdeauna) și veselia (uneori) fac și ele parte din sfera noțiunii de haz — asta e sigur. Dar nu ni se spune, nici un dicționar nu ne spune ce fel de plăcere, ce soi de veselie, de bucurie, de fericire procură această minunată calitate care se cheamă haz. Printre nenumăratele specii de plăceri, care e cea specifică hazului ? Voi încerca să răspund la această întrebare. Voi începe prin a-mi aminti că în franțuzește „a avea haz“ se zice *avoir de l'esprit*. Spiritul e o noțiune mai mult intelectuală decît sentimentală. E o plăcere a gîndirii. Este plăcerea de a gîndi. Căci uneori, într-adevăr, ne face plăcere să gîndim. Și e lesne de spus cînd : anume, atunci cînd un lucru îl gîndim de două ori, în două feluri diferite. Ba mai mult, atunci cînd după o primă gîndire care ne-a stăpînit, zburăm la o alta care ne anunță că ne lăsasem întrucîtva păcăliți și că de-abia acum, cînd gîndim a doua oară, ne-am dezînșelat și am prins adevăratul sens al lucrului. Iată un exemplu cunoscut de toți : la teatru, la cinema, la o conferință,

după ce am auzit sau văzut ceva, pe care l-am priceput perfect, trece un timp relativ scurt, și apoi deodată — cum se zice în argou — „ne cade fisa !". Înțelegem lucruri noi, de care habar n-avusesem ! Pricepem lucruri uneori chiar opuse, contrarii celor pricepute în clipa precedentă. O teribilă voluptate atunci ne cuprinde. Simte omul că e gînditor, că adică nu se mulțumește să priceapă odată, ci va pricepe de două ori. A doua oară mult mai bine, mult mai bogat. Ați observat că în aceste momente de re-înțelegere, publicul dintr-o sală, spontan și unanim, începe să aplaude. De ce aplaudă ? Fiindcă a priceput. Și ce aplaudă ? Sau mai exact pe cine aplaudă ? Pe orator ? Nu ! Pe el însuși, ca felicitare că a fost deștept și a înțeles (cu întîrziere, desigur, dar cu succes final). E un premiu de inteligență pe care ni-l decernăm nouă înșine. Premiu meritat, căci e un act creator această gîndire în două acte, contrarii uneori, diferite totdeauna. Este însuși *homo sapiens,* mai exact *homo cogitans* care-și îndeplinește cu succes nobila sa datorie, înalta sa misiune. Și calitatea (lucrului, persoanei, vorbelor, actelor) care a produs acea *gîndire dublă* se numește *haz.* Curioasă proprietate care permite minții o călătorie în alte constelații de gînduri, în altă provincie de idei și de imagini, neașteptată ca tot ce e voiaj și aventură. Iată un exemplu cunoscut de toată lumea, luat dintr-o nuvelă de Caragiale. La un avocat sosește o mahalagioaică cu fiu-său, și se prezintă așa : „Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lui priotu Sava de la Caimata, pe care a dărîmat-o Pache, cînd a făcut bulivardul și pe fiu-meu Lae". După ce am priceput sensul prim, sensul banal, curent al vorbelor coanei preotese, deodată ne răsare, grație magiei așezării cuvintelor, o lume fantastică, legendară, mitologică. Ne amintim că unul din marii semizei ai Olimpului, demiurgul Cronos, zeul Timpului, obișnuia să facă niște copii foarte speciali, nu așa, cu mîini și picioare, ci continente, hălci întregi de teritorii. Ei bine, tot așa ceva a pățit și Popeasca noastră. Cînd demiurgul Pache a dărîmat-o pe coana preotească, a născut bulevardul pe care l-a botezat Pache. Nu chiar mare cît un continent, dar cel mai mare din București. Apoi, acest semizeu Pache, cuprins de un acces de modestie, a binevoit să nască și

o progenitură banală, pe acel găgăuță pre nume Lae. Recitiți pasajul din Caragiale și mintea dv. va zbura spre înălțimile mitologiei păgîne, în magica țară a Olimpului :

Iată și un alt exemplu, înrudit cu acesta, unde nu numai vorbele, dar și lucrurile ne zvîrlă gîndul în mitologie. Un exemplu care confirmă ce spuneam, anume că hazul produce plăcere, dar nu neapărat și veselie, amuzament. Există un haz grav și profund. Dar iată exemplul. În filmul lui Monicelli : *Infidelele,* un tînăr escroc, care odinioară fusese băiat de treabă, avusese o dragoste cu o fată care acum era măritată cu un bogat diplomat englez. Cei doi tineri se revăd, se re-iubesc. Dar vai, el îi șterpelește un colier prețios. Fata din casă e acuzată de dl. diplomat că ea este hoața. Terorizată de poliție, fata se sinucide. Iar soția diplomatului, îngrozită de ignominia acelui criminal pe care îl iubise, vrea să-l denunțe indirect, dezvăluind la poliție diverse șantaje operate de el. Dar victimele, chemate de ea la poliție, tac chitic. Șantajatului nu-i prea place să se vorbească de împrejurarea pentru care e șantajat. Atunci, brava noastră eroină face ceva ca adevărat eroic. Cu riscul de a-și ruina căsnicia, reputația în societate, declară, în fața tuturor (inclusiv a soțului) că în ziua cînd se culcase cu acel tînăr avea colierul la ea. După ce tînărul a plecat, colierul dispăruse. Comisarul e fascinat de frumusețea acestui curaj. Soțul, diplomatul, e mai degrabă, înspăimîntat de scandalul monden posibil. De aceea, foarte diplomatic, drege lucrurile, anunțînd, cu indulgență, că așa e soția lui, încăpățînată. Cînd și-a pus ceva în gînd, inventează poveștile cele mai abracadabrante. Dealtfel toată povestea e o pură fantezie. Nu s-a furat nici un colier niciodată. Comisarul, care vorbise personal la telefon cu diplomatul cînd acesta anunțase la poliție furtul, e profund scîrbit de acest laș fariseism. Și e dezolat că în condițiile astea nu-i poate face nimic acelei puștamale. De aceea îi spune curajoasei doamne să nu dispere, că se va ivi cu siguranță un prilej de a-i da la cap acelui mizerabil.

Toată lumea părăsește comisariatul. Domnul diplomat se scuză pe lîngă soție că a procedat așa, căci, zice el, ar fi fost un scandal intolerabil. Se urcă amîndoi în mașină. Ne aflăm în curtea comisariatului. Întuneric. În schimb,

o lumină orbitoare pe poarta deschisă a imobilului, din care îl vedem ieşind pe escrocul nostru. Atunci, din fereastra neagră a automobilului, un braţ iese afară. Din extremitatea lui pleacă un fulger în zig-zag străbătînd văzduhul de beznă. În fund, în faţa porţii luminate, vedem trupul escrocului care se prăbuşeşte, lovit de trăznetele lui Jupiter.

Într-adevăr, fără nici un efort metaforic, avem în faţa noastră figura lui Jupiter tonans, care cu fulgerele sale pedepseşte acolo unde justiţia oamenilor n-a fost în stare s-o facă. Din nou, mintea noastră emigrează în sferele Olimpului, pentru a gusta amara plăcere a justiţiei zeilor corectînd greşelile justiţiei oamenilor. Am zis *zeilor*, căci în asemenea cazuri omenirea e totdeauna în stare să nască supraoameni cu atribute de semizei.

Iată deci un exemplu de haz sumbru, de haz dur şi amar. Avem totuşi aci şi rîs, sau un hohot scurt de crudă satisfacţie, de triumf, dureros, de triumf totuşi.

Iată şi un exemplu ceva mai vesel, deşi nici el lipsit de oarecare amărăciune. Închipuiţi-vă următorul schimb de cuvinte :

— Eşti un bătrîn escroc !

— Te poftesc să nu mă faci bătrîn !

Asta ne aruncă într-o ţară fantastică, unde escrocheria nu e un păcat, unde cea mai mare ofensă adusă cuiva e să-i spui că nu mai e capabil de aventuri galante. O ţară unde dezonorant nu e să fii hoţ, ci să nu mai fii crai.

Iată şi un alt exemplu. Autentic. La liceu, la teza de franceză, doi elevi traduc identic următoarea frază : *„Ţarina era goală şi părăsită"*. Traducerea :

„La Tsarine était nue et abandonnée". Gîndul nostru face un salt astrofizic. Nu mai sîntem în peisajul sterp şi gol, fără nici un om sau pom pe el. Mintea noastră are imaginea Împărătesei tuturor Rusiilor, în pielea goală şi părăsită de amant. Este un strălucit exemplu de haz involuntar. Dar iată şi hazul voluntar. Care aparţine profesorului. Acesta, după ce arată că e imposibil ca întîmplarea, hazardul să fi produs simultan acele două podoabe literare, conchide că, deci, unul din elevi a copiat. În consecinţă face apel la onoarea vinovatului şi-i cere să se denunţe. Dar sărmanul profesor nu şi-ar fi închipuit

ca îndemnul său să fie în aşa hal de ascultat. Amîndoi autorii se jurau, fiecare, că el e plagiatorul. La care profesorul, cu mult şi veritabil haz, se rosti aşa :

— E natural ca amîndoi aceşti elevi să dorească a fi vinovaţi. Căci există oameni, sper că puţini, dar există, care socot că e mai onorabil să fii pungaş decît idiot.

Iată şi un alt exemplu de haz, de data asta cu persoane celebre. Îl cunoaşteţi pe Sartre şi pofta lui delirantă de a se arunca în tot soiul de lupte, de a face pe periculosul, pe afurisitul, pe redutabilul, pe justiţiarul, independent de obiectul pledoariei (obiect dealtfel mereu schimbător). Pentru a spune că publicul răspunde destul de slăbuţ la dorinţele de vedetism ale eroului, cunoscutul romancier Mauriac îl numeşte pe Sartre : „incurablement inofensif". Din nou salt al gîndului într-o altă constelaţie de idei. De obicei e o calitate, o virtute să fii inofensiv, să nu ataci „să nu rănești pe nimeni". Dar în ţara Orgoliului şi a Vanităţii culturale, a fi inofensiv devine o ruşinoasă infirmitate. Iar dacă acest beteşug e fără leac, atunci infirmitatea devine tragedie. Magică scamatorie a lui Mauriac prin care, cu numai două cuvinte, un adjectiv răsturnat de un adverb, ne face să trăim critic viaţa altuia, viaţa unui om celebru, viaţa unui om, sper, foarte diferită de a noastră ; să trăim forul interior al ilustrului Jean Paul Sartre. Şi asta se numeşte *haz*. Nu rîdem şi nici nu hîrîim un amar scrîşnet de triumf ; ci doar, prelung, ironic, dulce, înţelegător, surîdem.

Uneori hazul atinge acea culme de umanitate care se numeşte glumă, unde atacul e fără răutate, iar atacatul îl primeşte fără supărare. Iată un exemplu cu generalul de Gaulle. În timpul războiului, unul din oamenii lui cei mai devotaţi, pe care avea să-l numească ministru după victorie, Pierre Bourdan, avea emisiuni pline de haz la acel post gaullist intitulat *France libre* şi *Les français parlent aux français*. Odată, el a reprodus o întîlnire a lui de Gaulle cu soldaţii săi sosiţi de pe front. Discursul începea cu napoleonicele cuvinte : *„Soldats, je suis content de..."* Dar ultimul cuvînt al frazei, în loc să fie ca în cuvîntarea celebră : „content de vous", devenise : *„Soldats, je suis content de moi !..."*

Înțelegeți că omul de încredere al generalului știa bine că generalul va fi primul care să facă haz de această glumă.

Da, haz. Da, gîndire dublă. Gîndire cu două fețe, cu două faze. În gîndirea nr. 2, gîndul nostru, încă o dată, zboară în lumea legendei. Da. Faptele lui de Gaulle lasă în urmă și în umbră vitejiile „Corsicanului cu plate plete". („O ! Corse aux chevaux plats.") Avea dreptate de Gaulle să fie „mulțumit de el", mulțumit că și-a făcut datoria să retrezească la viață scumpa lui țară. Vorba de duh, vorba de mare haz a lui Pierre Bourdan ne permite, ca în toate cazurile de haz, să precizăm a doua oară mai bine adevărul.

Aș mai putea da multe exemple. Dar vreau să închei. Am văzut ce gen de plăcere aduce hazul. Este plăcerea de a ne dezînșela, de a prinde un al doilea adevăr, mai exact decît primul. Spuneam că asta produce totdeauna plăcere, chiar cînd e amară. Dar mai produce ceva. Ceva care în toate limbile din lume se numește fericire. Fericirea nu e o vorbă lată. Este simplul fapt de a reuși. Iar printre reușite, cea mai strălucitoare e aceea de a gîndi creator, de a descoperi adevăruri ascunse, de a descifra, de a decoda viața, astfel ca în acțiunile noastre să alegem numai ce ni se potrivește, numai ce ne poate duce la succes.

A cultiva hazul e cea mai darnică ofertă de fericire pe care un om o poate face semenilor săi.

CUGETĂRI

Cînd ai dat peste un adevăr, n-ai voie să-l ții pentru tine. Adevărul e ceva public. Ai datoria să-l împarți cu toți.

*

Nu e de ajuns să ai dreptate. Trebuie să o ai față de alții. Pentru dînșii, pentru binele lor, pentru mîntuirea lor, nu pentru binele tău ți-a fost dat să ai acea dreptate.

*

A vorbi despre propriile tale calități te angajează să faci mereu uz de ele. Ceea ce numim modestie e fireasca nevoie de a te sustrage de la această incomodă obligațiune.

*

Important în viață nu e să vezi, tu, bine, ci să fii, tu, bine văzut.

*

Cea mai șmecheră conduită e onestitatea.

*

Sînt două feluri de a scăpa dintr-o încurcătură. Unul : să te extragi din ea ; celălalt, să te afunzi într-însa, să-i dai de fund și să ieși pe partea cealaltă.

*

„Mă descurc" e un neologism recent. În românește se zice : „o-ncurc".

*

Oamenii cred că fericirea se obține pe două căi : una — să ai mereu conștiința împăcată ; alta : să n-ai conștiință deloc.

*

Fericirea nu e vorbă lată, ci treabă simplă. Este a reuși mereu, bineînțeles, în lucrurile mici, căci numai ele au avantajul de a fi multe.

*

Lumea complexă de astăzi e bogată în ocazii de a reuși, în prilejuri de împlinire a dorințelor. A găsi aceste ocazii e destul de ușor. Ce însă e teribil de greu e să eviți dorințele greșite.

*

Nu numai că evenimentele poartă mască, dar chiar și noi ne compunem despre noi înșine un portret care adesea se potrivește cu noi exact ca nuca și peretele. Așa că, atunci cînd omul dă greș, el acuză ghinionul, în loc de a învinui propria sa fudulă imbecilitate.

*

Supărări

Să nu ne sperie supărările, ci prea deasa lor urîciune.

Fericirea, într-o lume mai bună este o mai bună calitate a supărărilor noastre.

*

Tragic cotidian

Un gînditor francez spunea : „tout est sérieux rien n'est tragique". Cred că ar trebui inversată ideea. Nimic nu este în așa hal de grav, de „serios", încît să nu lase loc speranței. În schimb, în cele mai neînsemnate lucruri, există un tragic cotidian, o sămînță de dramă ascunsă. Hotărît lucru : „rien n'est sérieux, tout est tragique".

*

Cabală

Numerele sînt cantități oarbe și monotone. Afară de primele trei, care au ceva cabalistic, sau, în tot cazul, dramatic. Sînt numerele 1, 2 și 3. Mai ales 2. Care e nu numai cifră, dar și cifru. Cheie descuietoare a tot ce există. Căci ceva există numai pentru că se comportă în anumit fel față de *altceva*. Existența e totdeauna dublă. Schimb mutual de efecte. Platon nu concepea adevărul decît sub formă de dialog. Iar grecii, în gramatica lor, pe lîngă formele singular și plural, aveau și „dualul".

A fi înseamnă-ntîi și-ntîi
A fi, într-una, doi.
E simplul dublu căpătîi
Al forțelor în roi.

*

Cifra 1 are și ea ceva dialectic ; sinteză de antiteze. Căci orice unitate, ca să fie unitate, trebuie să se compună din... unități. Același nume îl dăm și totului și părții. Iar raportul între tot și parte dă unității ceva... dual.

*

Cifra 3 stă la graniță între numerele calitative (1 și 2) și turma infinită a numerelor pur cantitative, neutre, sar-

bede și oarecum identice. Cifra 3 e ultima cu aparență dramatică. Oamenii au înțeles asta cînd i-au acordat o existență specială. O întîlnim în religie (sfînta treime) ; în literatură (triunghiul conjugal) ; în sport (semnalul) : atențiune, pregătiți, plecați ; în filozofie (teză, antiteză, sinteză) ; în jocurile de noroc (partidă, revanșă, bellă) ; în fizică (triunghiul dreptunghi al lui Einstein, „intervalul universului") ; în coregrafie, unde pînă și ritmul în doi timpi, ca să scape de monotonia tictacului, obține alternarea prin triolete, plecînd cînd pe stîngul, cînd pe dreptul.

*

Limba română posedă cel mai dialectic cuvînt : ÎNTÎMPLARE. Căci dacă o întîmplare se repetă des, încetează de a mai fi întîmplare.

*

Soarta e hazard, întîmplare, sorți, loterie, haos. Contrariul soartei e destinul, care cum o indică și numele, este „destinație" program precis, drum angajat, acord cu tine ; un tine însuți uneori admirabil, alteori odios.

*

Priză de conștiință.

Punctul nodal într-o poveste dramatică este acela cînd personajul se transformă, din personaj cu soartă, în personaj cu destin.

*

Zeii au fișă personală sumară și fixă ; ca dobitoacele din fabule.

*

Nu e oare curios că finalul unei povești se numește tot atît de bine *deznodămînt* și *încheiere ?* Uitîndu-se că a deznoda nu e a încheia, ci mai degrabă a *descheia.*

*

Adverbul „desigur" e trădător ca o ibovnică. Cînd zicem : „el, desigur, nu era acolo", acel „desigur" introduce dubiu ; arată că lucrurile-s mai puțin sigure decît dacă am fi spus, simplu : „el nu era acolo".

*

Inteligență

Inteligența nu e talent intelectual, ci virtute morală. Inteligență înseamnă a pricepe ce nu-ți convine. Să înțelegi ce îți convine, asta poate s-o facă și ultimul dobitoc.

*

S-a spus că inteligența e o maladie a genului uman. Se poate. Dar o maladie frumoasă. Ca perla stridiei.

*

A înțelege

Desigur, am moștenit și noi de la strămoșul latin cuvintele *a înțelege* (a pricepe), *înțelegere* (învoială, acord), *înțeles* (sens, semnificație, tîlc), *înțelept* (cugetător profund). În schimb, derivatele *inteligent* și *inteligență* sînt neologisme foarte tîrziu intrate în limbă. Noi zicem la asta a fi deștept, adică treaz, cu ochii în patru, atent. Interesant cum pentru român simpla percepție senzorială atentă e de ajuns pentru ca priceperea să vină de la sine. *Percepere, pricepere* sînt vorbe înrudite ; iar *priceput* are și o nuanță de seriozitate, competență, probitate, eficiență. Asta amintește definiția dată de Janet percepției : „a percepe un lucru este a ști să-l întrebuințezi".

*

A înțelege

Fiecare popor concepe în felul său această pasionantă operație. Iată de pildă rusul. El face contrariul de ce

face românul. El nu se mulţumeşte cu simpla percepţie atentă, ci cere tot trecutul, tot dosarul, toate antecedentele. De aceea, în loc să asocieze *a pricepe* cu *a percepe*, el înrudeşte *a pricepe* (ponimaiu) cu *pomniu* (a-şi aduce aminte).

*

A înţelege

Latinii zic *intellegere* sau *intelligere*. Pentru ei, spirit organizator, a pricepe înseamnă *inter* şi *legere*, adică a găsi articulaţiile dintre lucruri.

Francezii, spirite înclinate spre controversă şi paradox, încadrează inteligenţa între două situaţii opuse, între stăpînire şi ascultare. Ei zic *comprendre* (a cuprinde, a prinde) şi *entendre* (a asculta) ; *entente* (acord, învoială).

*

A înţelege

Impetuosul italian zice : *capisco*, de la *capio*, apuc, înhaţ. Cumintele german zice *verstehen*, a sta, a se aşeza convenabil, strategic, faţă de obiect. Iar englezul chiar ne şi indică unde să ne aşezăm : *to understand*, „under", sub, dedesubt, îndărătul vînatului. Spirit realist, englezul a mai găsit un sinonim : *to realise*. A înţelege, pentru el, este a face ca ceva să... devină real.

*

Cînd gîndim...

Trupul nostru, ca orice maşinărie, are momente de pană. El se angajează atunci într-un început de mică moarte. Cît timp pana nu e dreasă (şi numai atunci) se iveşte acel lucru curios care se numeşte suflet, gînd, şi care, de îndată ce pana a fost reparată, se eclipsează. Rolul său de vestitor al morţii a încetat.

*

Gîndirea e totdeauna un act creator, căci a pricepe înseamnă a descoperi că ceva e altceva decît credeai că este. Este America primilor navigatori.

*

Gîndul

Gîndul e ceva zburător, hoinar, capricios, slobod, lunecos. Pare cam incoerent, dar nu e. Rătăceşte ici şi colo, dar nu se rătăceşte. Rămîne vag credincios lucrului căutat. Vag, dar credincios. Desigur fidel unui lucru negăsit încă, dar cunoscut totuşi măcar pentru siguranţa cu care recunoaştem că ceva nu e el. Gîndul zboară. De aceea românul zice a *cădea* pe gînduri. A zbura nu este a pluti, ci a cădea ca pasărea, alunecînd pe o aripă şi prefăcînd căderea în supliment de elan.

*

Gînd şi cuvînt

Gînditul e plimbare. Vorbitul e disciplină. Limba e un ţesut compact de reguli. Gîndirea caută, limbajul porunceşte. Obligă în două feluri. Dacă vorbitorul respectă regulile vorbirii, el va gîndi corect ; dacă le calcă, va gîndi fals, sau stupid, sau absurd, sau imposibil, sau caraghios, sau (cel mai grav) nu va mai gîndi deloc. Tot ce va spune nu va mai avea nici un sens. „*Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat.*" E stricătorul de limbă, bragagiul cultural, semidoctul pretenţios şi incomprehensibil.

*

Jos Boileau !

Putem înţelege ce ridicol e adagiul lui Boileau care credea că gîndirea comandă, iar exprimarea ascultă. Dimpotrivă, legile multe, înţelepte, ingenioase, eficace ale limbii guvernează gîndirea ; ordinele ei aduc ordine în dezordinea ideilor. În loc de a spune, ca Boileau :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément

ziceți :

Ce que l'on parle bien se pense clairement,
Et les justes pensers arrivent aisément.

*

Stil

Stilul e o categorie foarte dialectică, mereu gata să se prefacă în propriul său contrariu. Cu cît un stil e mai personal, mai original, mai fascinant, cu atît mai iute se vor repezi toți să-l adopte, să-l copieze și deci cu atît mai repede va deveni formulă impersonală, șablon, modă. Adică, în fond, absență de stil propriu.

*

Cînd vorbești, vorbește cu aceeași îngrijire ca în limbajul scris. Iar cînd scrii, scrie în stil vorbit.

*

Ascunzători

Elipsa e arma de bază a tuturor artelor. Tăcem despre o bună parte a lucrului descris. Dar nu de tot. Elipsa ascunde lucrurile, dar semnalează, sugerează locul ascunzătorilor și ne împinge să căutăm, să găsim, să dezvelim și să dezvăluim și altora.

*

Poetul e inginerul sufletului ; inginerul — poetul materiei.

*

Melodramă

Despre o operă literară, se poate spune — după calitate — fie că „a căzut în melodramă", fie că s-a înălțat pînă la melodramă.

*

Melodramă

Melodrama are doi dușmani : dificultatea și facilitatea. E așa de ușor să storci lacrimi sau fiori în fața unor situații tari, cu fiziologie garantată ! Iar pe de altă parte, ce greu e să cureți aceste procedee grosolane de păcatul ieftinătății. Trebuie mare artă să poți prezenta lucruri tari, cutremurătoare, fioroase, provocînd, în loc de lacrimi și fiori, înalta plăcere a înțelegerii.

*

Maximografii

Autorii de aforisme au mania de a lua o foarte plată și evidentă situație și de a o întoarce pe dos. Astfel, ilustrul Vauvenargues va zice : „Nici sărăcia nu înjosește sufletele tari, nici avuția nu înalță sufletele josnice", — cînd era așa de ușor de spus (dacă ținea neapărat s-o spuie), că : „nici avuția nu înjosește sufletele tari, nici sărăcia nu înalță pe cele josnice".

*

Prostul — numai el e în stare de inteligență involuntară. De pildă : nimeni n-a putut spune ce noimă are mișcarea regalistă în Franța. O americancă tîmpită, impresionată de cantitatea de regi francezi (numai Ludovicii sînt vreo optsprezece), a găsit răspunsul : francezii întrebuințează pe regi la numerotarea fotoliilor.

*

Care din doi e mai periculos ? Prostul care face pe deșteptul ? Sau deșteptul care face pe prostul ?

*

Puțini dar deși

Fiindcă, de multă vreme, în limbajul boierilor, *mulțime* înseamnă *prostime* s-a ajuns la ideea greșită că proștii sînt mulți. Nu ! Slavă Domnului, sînt foarte puțini.

Sînt, ca să zic așa, o elită. Dar, fiindcă se vîră peste tot, par mulți.

*

Muncă

Se pretinde că puterea de muncă este o mare calitate. Depinde. La proști, puterea de muncă e un dezastru ; o catastrofă publică.

*

Caragiale spune că prostul, dacă nu e fudul, n-are nici un haz. Nu ! Fudulul, dacă nu e și prost, nu e fudul adevărat. Se preface.

*

În alte limbi, prostului, în loc să i se zică *bou*, i se zice *măgar*. E o nedreptate.

*

Prostului, dacă i se ia prostia, nu mai rămîne cu nimic. Fără prostia sa cea de toate zilele, prostul e pierdut.

*

Deviza perfectului funcționar : frica-n sîn și musca pe căciulă.

*

Organizatoric :

Meritul funcționarului adaugă încă un galon la gloria șefului. Greșeala șefului urmează să se spargă, organizatoric, în capul subalternului.

*

Partea cea mai lungă dintr-o conversație telefonică începe de la cuvîntul : „pa" !

*

Lichea. s. fem. (dar valabil la toate sexele). Persoană care, dacă primește dispoziție de la șef să aibă caracter, ei bine, o face și p-asta !

*

Intelectualitatea ne-intelectualului e superioară, căci e purgată de ifosele profesionistului.

*

Cîțiva băieți, foarte noul-val, privesc prin gaura cheii o femeie frumoasă care face baie. Unul din ei exclamă : „asta, îmbrăcată, trebuie să fie o nebunie !"

*

Cine minte trebuie să țină minte.

*

Misiunea bărbatului pe acest pămînt e de a se supune, dar cu convingerea că el e acela care poruncește. Rolul femeii e de a porunci, avînd aerul că se supune.

*

Amor

A te îndrăgosti înseamnă, pare-se, a *cădea :* „tomber amoureux" „to fall in love". La noi românii e și mai frumos. Firește, și la noi „se cade". Dar nu cade el. Cade ea. Fata. Vezi *Luceafărul :* „Îi cade dragă fata". *Îi,* adică lui ; *dragă,* adică amorezată gata.

*

Amor

Terminologia amorului parc-ar fi scăpat din Codul civil, secția Bunuri : „sînt a ta" ; „am avut-o" ; „prends-moi !" (ia-mă !). *A luat* pe fata lui Cutare. În dreptul

roman, soţia (uxor) era *loco filiae*, adică la fel cu fiica ; iar fiica era *res mancipii*, adică *res* (lucru) *mancipi* (de la *manu capere)*, adică pe care poţi să-l apuci cu mîna ; să-l înhaţi. Cuvîntul *mînă* a rămas şi azi în vocabularul amorului. Ceri *mîna* fetei. N-o ceri ei, că nu-i a ei ; o ceri lui tat-so. Verbul foarte proprietar : *a ţine* are trei variante : a ţine *pe* (amor legitim), a se ţine *cu* (concubinaj), a ţine *la (romanţă)*. Culminaţia concepţiei proprietăţii o găsim în expresia franceză : „faire une femme", cînd conchistadorul se mai crede şi autor.

*

Singurul mijloc serios de a scăpa de o iubită e să te părăsească ea pe tine.

*

Francezii spun : „La beauté est une promesse de bonheur". Nu ! Frumuseţea e chiar împlinirea acestei promisiuni.

*

Frumuseţea fizică nu depinde de trăsăturile pe care le ai, ci de felul cum le întrebuinţezi. Nu este zestre, ci talent. Ca al şefului de orchestră. Ca al surugiului de poştalion.

*

A fixa pe cineva înseamnă a-l ţintui sub privirile tale. Noi românii zicem mult mai frumos : *„mă uit la tine"*. Adică mă uit pe mine privindu-te pe tine ; uit de mine pierzîndu-mă în tine.

*

E avantajos să te fi înşelat. Scapi de o idee greşită şi devii disponibil pentru o alta care ar putea fi cea bună.

*

Nu te îmbogăţeşti luînd, ci dînd.

*

Cînd faci un bine, naşti o sută de invidioşi, dar, slavă Domnului, un singur ingrat.

*

Binefacerile costă scump. La un recunoscător, zece ingraţi. Vrei să dublezi numărul recunoscătorilor ? Dublează-l pe al ingraţilor. Ei sînt preţioasa materie primă din care se fabrică recunoştinţa.

*

Lingușire

Există o nobilă linguşire, cînd vrem să mai dregem sufletul unui neajutorat întristat de puţinătatea lui. A-i da o niţel mai bună opinie despre sine e un act de tandreţe faţă de genul uman.

*

Reversibilitate

La popoarele primitive, blestemele servesc la distrugerea, măcar parţială a anatomiei blestematului (să-i sară ochii, să i se strîmbe gura, să i se usuce mîna). Dar găsim şi blesteme mai civilizate, mai filozofice, în genul acelor condamnări la nulitate practicate de tribunalele lumeşti, cînd fapta osînditului e declarată „nulă şi neavenită", cu efect retroactiv.

La unele popoare, găsim asemenea blesteme, care trimit pe osîndit înapoi în neant, aruncîndu-l îndărăt în propriul său trecut, pînă la capăt, inclusiv acel capăt, care e propria sa naştere în pîntecele mamei. Este o progresistă atitudine de opoziţie la concepţia reacţionară a ireversibilităţii timpului.

*

Sînt oameni care, la o întrebare, răspund tot cu o întrebare. Unii fac asta ca să scape de problemă, alții ca să o completeze ; ca să o adîncească.

*

În țările unde gazeta are o sută de pagini și două sute de fotografii, cititorul, care odinioară privea pozele și citea articolele, acum privește articolele și citește ilustrațiile.

*

Timp de milenii, literatura a fost o artă fără litere.

*

Cele cîteva slove albe pe ecran imens și gol și negru, sînt, uneori, puncte de orgă, momente cheie, explozii de sensuri ; sînt șoc și vrajă. Cinematograful e singura artă literară care folosește litera în scop dramatic. Romanul, nuvela, poezia lirică nu pot face asta. Acolo tot e literă.

*

Homo cinematographicus

Orice definiție de dicționar este o mică secvență de film. La dicționarele franțuzești se începe cu vorbele „Se zice despre un (sau o)"... după care ni se spune cum arată, ce dimensiuni are, cum sună, cum se mișcă, cum miroase, ce efect are asupra noastră, ce efect avem noi asupra lui, asupra obiectului acelei definiții. Omul percepe lucrurile în stil de film. *Homo sapiens* este în fond un *homo cinematographicus*.

*

Festivaluri

Premiile acordate sînt prea vagi.

Să se precizeze meritele premiatului.

De pildă :

Premiu pentru cel mai tînăr regizor mort pe platou.
Premiu de încurajare pentru cel mai prost film al anului.
Premiu de consolare pentru cel mai bătrîn regizor.
Premiu pentru cel mai lung scenariu.
Premiu de răbdare pentru autorul a 4 refaceri ale aceluiași film.
Premiu de consolare pentru cel mai onest membru al juriului.
Premiu de creație și interpretare personală în traducerile de filme străine.
Marele premiu de figurație feminină.
Mare premiu colectiv împărțit între toți regizorii al căror nume începe cu B.
Premiu pentru cel mai fidel plagiat.
Premiu pentru 30 de ani de consecvență în roluri secundare.
Premiu de cascadorie inteligentă.
Marele premiu de asistență.

*

Patriotismul e sentimentul de mîndrie că ceva frumos s-a putut petrece în țara ta.

*

Are dreptate Valéry să spună că moartea e „cette chose qui n'arrive qu'aux autres". Chiar și moartea ta personală tot altora li se întîmplă. Căci la moartea proprie, titularul e absent.

*

Cînd săvîrșim ceva, devenim altcineva. Distribuim pe trupul nostru încărcări și descărcări de energie noi ; ne compunem altă fișă de identitate dinamică, altă personalitate neuro-musculară. După terminarea actului, dărîmăm aceste aranjamente și revenim la acel zero fiziologic care ne face capabili să înfruntăm, cu aceleași mijloace, oricare altă aventură.

CUPRINS

I

Estetica *Mioriței* 9
Eminescu poet mondial 28
Muzica vorbelor lui Mihai Eminescu 55
Tristețea *Scrisorii pierdute* 63
La apariția primului volum de versuri de Arghezi 70
Poetul Topîrceanu 80
Postumele lui Topîrceanu 89
La apariția poeziilor lui G. Călinescu 93
La apariția romanului *Enigma Otiliei* 98
Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte . . . 103
Sîngele popoarelor 115
Din *Însemnările lui Safirim* 129
Un roman în cugetări 143
Alexandra și infernul 151
Confuziuni ortodoxe 154
Călinescu versus Reinhardt 158

II

După 40 de ani 167
Un poem necunoscut al lui Charles Baudelaire . . 181
33 de ani de la moartea lui Paul Valéry 194
Roger Martin du Gard: *Les Thibauld* 209
Un nou gen de roman 218
Importanța internațională a literaturii ruse . . 224
Thomas Hardy 238
Romanul englez în România 246

Romanul „western“ 254
Rădăcina pătrată a romanului polițist . . . 261

III

Întîmplări cu I. L. Caragiale 275
Amintiri despre Ibrăileanu 278
Mihai Ralea 289
Despre conu Mihai 300
Păstorel Teodoreanu 324
La moartea lui Mihail Sebastian 331

IV

Despre haz 337
Cugetări 343

Lector : GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar 11.IX.1978 Tiraj 8110 ex. broșate
Coli ed. 17,36 Coli de tipar 22,50

Tiparul executat sub comanda nr. 1692 la Întreprinderea poligrafică Galați b-dul George Coșbuc nr. 223 A Galați.
Republica Socialistă România